

Л. П. Дыко

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ В ФОТОГРАФИИ



Л. П. Дыко

ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ В ФОТОГРАФИИ

Одобрено Ученым советом Государственного комитета СССР по профессионально-техническому образованию в качестве учебного пособия для средних профессионально-технических училищ



Издательство «Высшая школа» 1983

ББК 85.16
Д 87
УДК 77.01

Рецензенты: *С. А. Морозов*, искусствовед, заслуженный работник культуры РСФСР; *В. А. Климов*, фототехник, преподаватель учебно-производственного комбината.

Дыко Л. П.
Д87 Основы композиции в фотографии: Учеб. пособие для сред. проф-техн. училищ. — М.: Высш. шк., 1983. — 135 с.

25 к.

В учебном пособии дается краткий очерк развития фотографии, рассматриваются сферы ее применения, характеризуется фотоспособ получения изображений. Фотография анализируется как вид искусства, изучаются ее изобразительные средства — линейное построение снимка и его световое и тональное решения. В последнем разделе освещается работа фотографа в различных видах и жанрах фотографии.
Для учащихся средних профтехучилищ и лиц, обучаемых на производстве.

Д $\frac{4911020000-408}{052(01)-83}$ 155—83 ББК 85.16
77

Введение

Эта книга написана как учебное пособие для тех, кто поставил своей целью овладеть фотографическим способом получения изображений и стать профессиональным фотографом, работающим в так называемой «бытовой фотографии», в сфере «службы быта», в других областях профессиональной фотографии, которая, как известно, имеет также самые прямые и непосредственные выходы на страницы периодической печати. Фотожурналистика — особо ответственный раздел фотографии.

Июньский (1983 г.) Пленум ЦК КПСС ставит в центр внимания проблемы совершенствования структуры газетно-журнальной периодики, считая средства массовой агитации и пропаганды действенным инструментом коммунистического воспитания трудящихся. И это повышает требования к профессиональной подготовке кадров в учебных заведениях, в том числе и профессионально-технических. В постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС говорится о необходимости поднять уровень воспитательной работы в школах и профтехучилищах, полнее использовать возможности школы в эстетическом воспитании учащихся.

Но когда мы произносим слова «бытовая фотография», «профессиональная фотография», то каждый немедленно представляет себе фотоателье, куда он обращается во многих случаях жизни, чтобы получить свой фотографический портрет. Исходя из задач, поставленных XXVI съездом партии, майским и ноябрьским (1982 г.) Пленумами ЦК КПСС по неуклонному повышению благосостояния советских людей, ЦК КПСС и Совет Министров СССР в марте 1983 г. приняли постановление «О дальнейшем развитии и улучшении бытового обслуживания населения». Как подчеркивается в этом постановлении, одним из важных направлений в развитии бытового обслуживания должно быть удовлетворение потребностей населения в услугах фотоателье и улучшение качества их работы.

«Бытовая фотография» чаще всего понимается как фотография портретная. И действительно, главный жанр, в котором здесь придется работать,— это именно портрет, один из самых сложных и ответственных жанров во всех видах творчества, в том числе и в фотографии.

Известно, что одна из центральных задач портретиста — достижение возможно более полного сходства изображения с обликом портретируемого. Но в адрес портретистов, работающих в сфере бытовой фотографии, в этом смысле высказывается немало наре-

каний, которые не всегда безосновательны. Действительно, их продукция, массовая, поточная, производится поспешно, стандартно. На индивидуальный подход к каждому человеку, к каждому портрету не остается времени. И это тяжелейшим образом сказывается на конечных результатах. В очень редких случаях профессиональный портрет несет в себе черты художественности, потому что так же редко фотографу удается создать образ-характер, передающий индивидуальность портретируемого человека во всей ее неповторимости. Но самое удивительное — в том, что фотографическая техника, которая, казалось бы, должна обеспечить точное повторение оригинала, с легкостью получить идеальную копию натуры, часто подводит фотографа и вместе с ним — заказчика: необходимое сходство изображения и оригинала утрачивается, а порой человек на снимке становится просто неузнаваем. Объяснить это не сложно.

Одна из частых причин неудач такого рода — фиксация на снимке случайного, нехарактерного выражения лица фотографируемого человека, т. е. проходной фазы движения лицевых мышц. Человек перед фотоаппаратом чувствует себя напряженно, пристальный взгляд объектива сковывает его, заставляет держаться неестественно.

Но еще более существенно здесь другое: практика портретной фотографии давно убедила нас в том, что даже правильно переданная пластика объемных форм лица и запечатленная характерная фаза движения тоже еще не обеспечивают достаточной выразительности портрета и его полного сходства с портретируемым. Истинное сходство, при котором мы, рассматривая портрет, не только узнаем сфотографированного человека, но и поражаемся точности передачи его неповторимой индивидуальности, выражения на снимке его внутренней сущности, характера, связано с психологической, социальной, общественной характеристиками человека. Они находят выражение в его внешнем облике, живой, динамической позе, удачно схваченном взгляде, жесте; углубленной характеристике человека помогают также введенные в кадр элементы фона, среды, окружения, обстановки. На этом пути портрет и начинает приобретать черты художественности.

Таким образом, портретист только в том случае может правдиво и выразительно изобразить человека, если он правильно уловил черты его характера и сумел подметить его индивидуальные особенности. Тогда содержание портретного снимка не исчерпывается лишь изображением внешности, но намечается путь к созданию образа человека. И фотографу для работы над портретом такого рода мало всего лишь на несколько минут встретиться на съемке с тем человеком, чей художественный портрет-образ он собирается создать. Необходимо более близкое с ним знакомство, чтобы узнать о его профессии, интересах, вкусах, уловить характерные для него выражение лица, позу, жест, манеру разговаривать, двигаться, общаться с собеседником и пр. Так подходят к своей работе художники-живописцы, так же должен понимать ее

и фотограф-художник, если цель его творчества — художественный портрет.

Конечно, такие высокие требования выдерживает далеко не каждый портретный снимок, да и не к каждому портрету, созданному средствами фотографии, они предъявляются. Массовая, поточная продукция, портреты заказчика для целей чисто утилитарных (паспорта, удостоверения и пр.) выполняют и будут выполнять свои служебные задачи. Но в данном случае речь идет о произведении искусства фотографии, а не о повседневной продукции бытового фотоателье и не о рядовых снимках портретного жанра, подавляющее большинство которых не выходит за узкие рамки прикладной фотографии и удовлетворяет лишь бытовые потребности заказчика, обеспечивая его фотографическим изображением для удостоверения личности, для различного рода документов и пр.

И все же в учебном процессе и в индивидуальной творческой практике вдумчивого профессионального фотографа, который любит свою профессию и хочет добиться в ней настоящих результатов, идеалом, к которому необходимо стремиться, должен стать именно художественный фотопортрет, портрет как произведение искусства фотографии. Условия повседневной практической работы в дальнейшем, конечно, поставят свои и довольно жесткие рамки для творчества. Но учить фотографа следует как будущего фотографа-художника. Он должен понимать процесс съемки как процесс творческий: должен знать законы искусства и если и не прямо им следовать, то придерживаться прочных с ним параллелей; он должен уметь сделать художественный портрет. Тогда и его повседневная рабочая продукция будет отмечена печатью вкуса, композиционной завершенностью снимков, точностью и выразительностью светового рисунка, а его имя станет известным и притягательным для заказчиков. В мировой и отечественной профессиональной фотографии известны имена таких фотографов-художников, как, например, М. С. Наппельбаум, Н. И. Свищев-Паола и др. Их работы остались в истории фотоискусства как образцы законченных, подлинно художественных произведений портретного жанра.

Кроме жесткого режима времени, в котором мастеру приходится работать над профессиональным портретом, известны и другие сложности, тормозящие ход и развитие творческого процесса. Состояние технической базы, не всегда качественные фотоматериалы — этого никак нельзя сбросить со счетов. И все же надо говорить о максимальных требованиях к портрету и о фотопортрете в самом высоком понимании этого жанра искусства фотографии. Ведь сложности и обстоятельства такого рода отнюдь не норма и не могут быть возведены в принцип работы фотографа-профессионала. Исходить из них и ориентироваться на них в учебном процессе — значит лишить будущего портретиста всякой перспективы, закрыть возможности творческого поиска.

Итак, практическая работа фотографа-портретиста должна

быть сближена с практикой художественной фотографии и по существу процесса, и еще потому, что объективно он становится проводником и воспитателем художественного вкуса у своего чуть ли не самого массового в фотоискусстве потребителя. Работы именно такого профессионального портретиста украшают домашние альбомы, а порой и стены комнат его заказчиков, становятся плотным и привычным окружением, потому что сегодня эти снимки для многих стали аналогом заказного живописного портрета прошлых веков и выполняют его функции.

Пожалуй, будет правильным сказать, что если в силу технических и производственных условий еще далеко не каждый портрет, выполненный в фотоателье, может претендовать на высокую оценку портрета художественного, то в идеале он должен нести в себе черты художественности, должен к ней тяготеть и стремиться. И потому тем, кто посвящает свой творческий труд необходимой для людей и почетной работе фотографа-профессионала, прежде всего необходимо изучить и глубоко понять возможности и силу выразительности фотоискусства и его произведений, внимательно изучить основы композиционного творчества в частности.

В этом учебном пособии речь и пойдет об основах композиции в фотографии. Это одна из ключевых проблем творчества фотографа, поскольку под композицией в общем смысле этого термина понимается весь изобразительный строй снимка.

Современная фотография как отрасль человеческой деятельности крайне неоднородна; фотоизображения находят применение в самых различных областях, выполняют разнообразные задачи, по-разному отражают изображаемый и исследуемый жизненный материал. Резко различаются, например, протокольный снимок, сделанный в научных целях, точно фиксирующий мгновение быстро протекающего физического процесса, и поэтическая картина природы, лирический пейзаж; остро публицистический репортажный кадр и живописный натюрморт; как мы уже говорили, особняком стоят профессиональные фотопортреты.

Но в то же время все это — *фотографические* изображения, и, следовательно, при всей их разнородности их не могут не роднить какие-то общие, присущие всем фотографическим изображениям черты.

Несомненно, такая общность у самых разнообразных фотоизображений есть. Прежде всего все они создаются с помощью одних и тех же технических средств, на общей технической основе. Изобразительные средства фотографии и творческие приемы создания снимков — композиция кадра, его световое решение, тональный рисунок, колорит, перспектива и пр. — также используются при создании снимка во всех видах и жанрах фотографии. База, подоснова, опорные позиции, несомненно, имеют прочную общность. Вот почему основы композиции одинаково важно знать каждому фотографу, в какой бы области фотографии он ни работал.

Правда, специфика жанра или вида фотографии непременно проступит не только в отборе материала, темы, сюжета, но и в

изобразительных решениях. И рассматривая одну за другой проблемы построения кадра-картины, мы обязательно учтем особенности композиционных форм снимка применительно к профессиональным задачам наших читателей.

И наконец, последнее. Как и во всех других видах творчества, в фотографии мастерство формируется как бы в несколько этапов. На пути изучающего фотоискусство обязательно встретится большой цикл задач чисто технического характера. По существу именно с техники фотографии начинается опыт каждого фотографа. Необходимо изучить фотоаппаратуру, оптические системы, свойства светочувствительных материалов и химические процессы их обработки и т. д. Только на этой базе возможно дальнейшее движение и овладение материалом более сложным — творческими приемами и изобразительными средствами фотографии.

По техническим вопросам фотографии существует специальная литература, руководства, справочники, пособия. С этой литературой, а также со специальными дисциплинами общего учебного цикла учащиеся должны быть ознакомлены до того, как они начнут изучать курс фотокомпозиции. Этот курс — следующий этап овладения мастерством. Здесь изучаются проблемы изобразительного решения снимка, средства и приемы компоновки кадра. Речь пойдет о выборе точки съемки, установлении границ кадра, создании акцента на главном объекте изображения и пр.

Следует правильно отнестись к разработанным принципам композиционного, светового, тонального решения снимка. Это не рецепты, гарантирующие получение выразительных снимков, а творческие приемы построения изображения, требующие осмысления и весьма гибкого разнообразного использования в зависимости от содержания снимка, конкретного материала и творческих замыслов автора. Но в начале учебной работы полезно следовать закономерностям и общим правилам композиции. Скорее всего, снимки при этом будут получаться несколько суховатыми, носить характер учебных упражнений. Этого не следует бояться. Это неизбежно вначале. В дальнейшем в процессе практики появится необходимая свобода в овладении изобразительными средствами, и снимки станут более живыми по решениям. Еще позже проявятся индивидуальный стиль и почерк автора и изобразительный прием окончательно растворится в общем образном строе снимка.

В предлагаемом учебном пособии изучению основ фотокомпозиции предпослан небольшой очерк современной фотографии, который дает основные сведения о ее возникновении и историческом развитии. Цель такого очерка — ввести учащихся в сферу этого многосторонне используемого в современной жизни способа получения изображений, познакомить их с широчайшими возможностями фотографии, неоднородностью ее задач, видов, форм. Это даст учащимся правильное понимание целей изучения композиционного творчества.

Глава I

Современная фотография и фотоискусство

СВЕТОПИСЬ — НОВЫЙ СПОСОБ ПОЛУЧЕНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Развитие науки и техники, пытливость человеческой мысли, а еще более — потребность человечества в простом, доступном, гарантирующем необходимую точность способе получения изображений дали основания и возможности, базу, на которой и возникла фотография.

Этот новый технический способ получения изображения был открыт в 1839 г. и получил название «фотография», что в буквальном переводе означает «светопись». Название полностью отвечало сущности процесса: лучи света проникали в специальную камеру сквозь линзу, объектив, падали на светочувствительный слой, в котором под их воздействием происходили изменения, приводящие к образованию изображения. Таким образом, изображение действительно как бы «писалось светом». Это было ново, неожиданно, сулило в будущем необычайные возможности. Способ позволял получать документально точные изображения объектов съемки, повторявшие их во всех деталях и подробностях. Именно за эти свойства фотографию поначалу и ценили более всего. В печати публиковались восторженные отзывы современников, которых приводили в восхищение изображения пейзажей, где чаще всего были отчетливо видны каждый листик на дереве, каждая складка его коры, каждый камешек на дороге. Правда, позже эта способность фотографии уже не вызывала таких восторгов и на определенном этапе развития, когда «светопись» стала использоваться как средство создания произведений искусства, потребовалось немало усилий художников, чтобы преодолеть эту бесстрастность фотографии и равнодушное повторение на снимке всего, что «видел» и отбрасывал на светочувствительный слой объектив.

Шло время. Бурно развивающаяся практика светописи решала многие проблемы в деятельности человека, фотография становилась его надежным помощником в самых различных областях. В короткое время в тех или иных формах она проникла в сферу науки, журналистики, искусства. Став явлением поистине всеобъемлющим, она потеряла свою былую однозначность, начала использоваться так разносторонне, что говорить о ней вообще, как о фотографии в целом, под единым определением стало затруднительно.

О современной фотографии мы прежде всего говорим как об одной из форм общественного сознания и как об особой форме отражения окружающего нас мира, имея в виду, что это две связанные между собой стороны процесса эстетического освоения

действительности. Фотография заняла прочное место в духовной культуре современного человека. Мы рассматриваем ее как явление культуры и средство воспитания художественного, эстетического вкуса, используем ее огромные информационные возможности как непременного свидетеля всего важного и значительного, что свершается в мире. Благодаря этому она стала мощным средством массовой информации, занимает важное место в журналистике, в печати. Фотография нашла применение в науке и технике, в сфере прикладных форм, используется в рекламе, дизайне, многих других отраслях. А в виде так называемой «бытовой фотографии» проникла в повседневную жизнь каждой семьи, дошла буквально до каждого человека, сопровождает его от детских лет до глубокой старости, фиксируя, сохраняя, оставляя рядом с ним «на память» все значительные события, складываясь в конечном счете в своеобразный дневник, фотолетопись человеческой жизни.

И очень скоро после возникновения фотография становится также средством создания художественных произведений, а сейчас выступает как одно из признанных современных технических искусств наряду с кинематографом и телевидением. Специфика фотоискусства, его документальная основа, его глубоко реалистические традиции, прямые и непосредственные связи с жизнью делают его необходимым и незаменимым для современного общества.

Даже при таком беглом перечислении областей применения фотографии становится ясной ее многогранность, а также необходимость точной, научной классификации потока самых разнообразных фотоизображений, функционирующих в современной жизни. Многие поверхностные, неточные и даже ошибочные суждения о конкретном снимке или проблеме творчества нередко возникали именно вследствие попыток говорить о фотографии в целом, без учета особенностей задач, содержания, методики работы, изобразительных достоинств снимка, относящегося к определенному разделу или жанру фотографии. Для выработки четкого критерия оценки снимка, для того чтобы сказать, удачен он или неудачен, хорош или плох, следует ясно представить себе авторский замысел, задачи, которые поставил перед собой автор, цель, к которой он стремился.

Чрезвычайно важно, над каким материалом велась работа, как автор отбирал то, что вошло в кадр, под каким углом зрения его рассматривал. А это значит проанализировать снимок с учетом его принадлежности к той или иной группе, подвиду, разделу, жанру фотографии. И когда определится специфика созданного фотоизображения, можно будет решить, какую же ценность — общественную, журналистскую, художественную — представляет собой созданная автором вещь, и дать снимку правильную оценку.

В подобных исследованиях нуждаются все сферы применения фотографии, все ее виды и направления. Но поскольку в изучении предмета мы будем опираться на фотоискусство и его закономерности, в начале курса необходимо дать краткий очерк развития этого значительного и интереснейшего раздела фотографии.

СВЕТОПИСЬ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

На первый взгляд может показаться, что на пути фотографии к искусству стоят непреодолимые препятствия: помехой выглядит то, что фотоизображение создается с помощью *механического* инструмента — фотоаппарата, рисуется *оптическими* системами, а позже включаются *химические* процессы проявления негатива, фиксирование изображения и пр. Но параллели с другими искусствами, старшими собратьями фотографии, приводят к правильным выводам: каждое искусство имеет свои технические средства, свой арсенал инструментов, с помощью которых создается произведение.

Художник, работающий в области фотографии, как и любой другой, руководствуется осознанной идеей, творчески осмысливает изображаемые явления, в совершенстве владеет профессиональным мастерством. Он свободен в выборе сюжета съемки и момента действия, развивающегося во времени; он выбирает точку съемки и характер освещения снимаемого объекта; в его распоряжении технические и изобразительные средства фотографии — различные оптические системы, светофильтры, способы обработки негатива и позитива, ракурс, перспективный рисунок, крупность плана, линейная и тональная структуры кадра. Это управляемый арсенал средств, послушных и подчиненных воле художника, позволяющих глубоко и всесторонне раскрыть идейно-тематическое содержание и добиться образного воплощения темы в законченном изобразительном решении снимка. Таким образом, в фотографии ничто не мешает созданию художественных произведений. Она входит в мир искусства, когда ее задачей становится исследование человека и воссоздание картин действительности в художественных образах.

Итак, фотоискусство следует определить как вид искусства, произведения которого создаются с помощью технических и изобразительных средств фотографии. Фотоискусство в нашей стране — искусство массовое, играющее важную роль в общественно-политической и культурной жизни народа. Произведения фотоискусства основаны на достоверности, подлинности изображаемых явлений, но вместе с тем они несут художественное обобщение, способны глубоко раскрывать смысл происходящих событий; они эмоциональны и доставляют людям эстетическое наслаждение.

Современное фотоискусство — искусство многожанровое, богатое творческими возможностями. Фотоискусство моложе фотографии, но не намного: первые художественные фотоснимки появились вскоре после ее рождения. Уже в 1843 г. (а открытие фотографии относится к 1839 г.) английский художник **Дэвид Октавиус Хил** (1802 — 1870), работая над фотографическим портретом (в сотрудничестве с Р. Адамсоном), перестал ограничиваться достижением элементарного сходства полученного изображения с оригиналом. Его портретные снимки, не потерявшие своего художественного значения до наших дней, — это живописные фотопор-

треты, в которых переданы характеры, внутренний мир изображенных людей.

В это же время в Англии работает другой фотограф — **Джулия Камерон** (1815 — 1879), снимки которой убедительно показывают, что и она в портретной фотографии ставила перед собой задачи истинно художественные.

Во всех капитальных трудах по истории фотографии высоко оценивается как вклад в развитие фотоискусства, особенно фотографии портретной, творчество французского фотохудожника **Надара** (настоящее имя — **Гаспар Феликс Турнашон**, 1820 — 1910).

Отмечены высокими художественными достоинствами и сегодня стали классикой снимки, созданные мастерами русской фотографии второй половины XIX и начала XX века, портретные, жанровые, пейзажные.

Техника фотографии и ее искусство развиваются рядом, подгоняя друг друга. Представители молодого искусства ищут свои пути, разрабатывают и применяют свойственные лишь фотографии изобразительные средства, учатся использовать фотографическую технику для решения творческих задач, находят способы, позволяющие преодолеть сопротивление неподатливого материала и перейти от механического копирования действительности к ее художественному отображению.

С. Л. Левицкий (1819 — 1898) впервые в конце 70-х — начале 80-х годов XIX в. делает попытку использовать при портретной съемке искусственное освещение в сочетании с естественным дневным светом, что дает тонкий, пластический рисунок светотени: появляется техническая возможность создать более совершенный фотографический портрет, рождается основа художественной светописи. Но что нужно сделать для того, чтобы портретист ушел от прямого воспроизведения натуры, чтобы фотографический портрет стал портретом-характеристикой с присущими ему образностью, психологизмом?

У самой фотографии этого опыта еще нет, поэтому все здесь поиск, все — новаторство. Однако опоры необходимы, и ими на какое-то время становятся примеры живописи, опыт которой фотографы и стремятся использовать в новом, молодом искусстве. Вероятно, здесь также имело значение и то, что в фотографию нередко приходили люди с художественным образованием. Среди них — **А. О. Карелин** (1837 — 1906), окончивший Академию художеств. Тонкий художник, он добивается исключительно интересных построений своих групповых портретов и, в частности, разрабатывает совершенно новые для того времени принципы глубинных, многоплановых композиций. Активным элементом его фотоснимков становится светотень, и одним из первых он широко использует в них разнообразные эффекты освещения, уходя от принятого в те времена общего рассеянного света, падавшего в фотоателье сквозь стеклянные стены и потолки. А. О. Карелин работает также над совершенствованием фотографической оптики,

одним из первых применяет насадочные линзы и другие оптические приспособления.

Яркую страницу в историю развития фотографии вписывает **С. А. Лобовиков** (1870—1941). Связанный с русской прогрессивной общественностью, по идейной направленности творчества близкий к художникам-передвижникам, он создает полные глубокого драматизма жанровые фотокартины. Их главная сила — в социальной заостренности, в проявлении глубокого сочувствия к судьбам простых людей в царской России. Так сказывается в фотографии живая традиция реалистического искусства, опыт которой вел фотохудожников к новизне тематики, к смелости изобразительных решений и, главное, к поиску собственных, неповторимых, специфических для фотоискусства особенностей творческого процесса. Подход к изобразительному решению темы, приемы композиции и особенно световой рисунок снимка постепенно получили особое, свойственное только фотографии звучание. Фотография становилась самостоятельной областью творчества. Выкристаллизовывались ее главные специфические черты — документальность, острая публицистичность.

«Фотография непрерывно делает все новые и новые успехи, — писал в 1884 г. журнал «Художественные новости», — этот в сущности технический способ воспроизведения и передачи изображений возведен теперь на степень особой отрасли искусства. Иные из современных фотографических снимков не лишены истинной эстетической красоты, сохраняют гармонию тонов и вообще отличаются большими, чисто художественными достоинствами».

Позднее крупнейший русский ученый-естествоиспытатель К. А. Тимирязев, широко использовавший фотографию в своей научной деятельности и отлично знавший ее возможности, в публичной лекции 18 апреля 1897 г. выдвигает убедительную аргументацию в защиту фотографии как нового вида искусства: «Фотография вполне может дать результаты, удовлетворяющие основным требованиям искусства... Здесь, как и везде в искусстве, выступает личный элемент... Как в картине за художником-техником виднеется художник в тесном смысле, художник-творец, так из-за безличной техники фотографа должен выступать человек; в ней дóлжно видеть не одну природу, но и любующегося ею человека. Фотография, освобождая его от техники, от всего того, что художнику дается школой, годами упорного труда, не освобождает его от этого, по преимуществу человеческого элемента искусства»[1].

Историки и теоретики высоко оценивают вклад в расширение рамок фотоискусства, в сближение его с жизнью и ее проблематикой, сделанной двумя мастерами — американским фотографом **Альфредом Стиглицем** (1864—1946) и **М. П. Дмитриевым** (1858—1938), по праву считающимся основоположником публицистического фоторепортажа в России. Оба они примерно в одно и то же

[1] Цит. по кн.: *Морозов С. А.* Русская художественная фотография. 2-е изд. М., 1961, с. 112—113.

время поняли открываемые фотографией новые возможности и сосредоточили свое внимание на задаче непосредственного отражения жизни средствами фотографии, выведя ее таким образом на путь репортажа, качественно нового, самостоятельного направления творческой деятельности. Но если Альфред Стиглиц позднее не всегда оставался верен им же самим сделанным открытиям, порой примыкал к модным течениям и оказывался в их плену, то М. П. Дмитриев вошел в историю русского фотоискусства как последовательный пропагандист именно репортажных форм творчества.

Рядом с именем Альфреда Стиглица в истории фотоискусства стоит имя его последователя, другого крупного американского мастера — **Эдварда Стейхена** (1879—1973). Он работал в различных жанрах: стали классическими некоторые из его ранних портретов, известны его репортажные снимки. Позже признанным достижением и заметным событием в истории фотографии осталась созданная им фотовыставка «Род человеческий», обошедшая многие страны и города мира. Ее торжественное открытие состоялось 24 января 1955 г. В 1959 г. выставка демонстрировалась в Москве. Ее идеей был развернутый показ жизни, быта, проблем «рода человеческого» в наши дни, она была попыткой дать объективную картину жизни современного человека в 500 фотографиях, собранных Э. Стейхеном в 68 странах. По мысли выставка была прогрессивной, гуманистической. Но стремление к объективности в ее экспозиции нередко оборачивалось объективизмом, ее устроителю иногда не хватало глубины социального анализа современной жизни.

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СПЕЦИФИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ФОТОИСКУССТВА

В тот момент, когда вновь возникшая ветвь в усложняющейся структуре фотографии определились как новое, современное искусство, произошла некоторая переоценка ценностей. Документальность фотографии, вначале так восхищавшая ее поклонников, на время стала как бы помехой в творчестве, ибо в еще недостаточно опытных руках это ее удивительное свойство нередко оборачивалось бескрылым натурализмом. Фотохудожники стали искать самые разнообразные пути и средства, для того чтобы уйти от прямой фиксации натуры. Значительная часть творческого процесса была перенесена в лаборатории: развивались и находили широкое применение сложные способы печати и обработки отпечатка; интереснейшие результаты, тонкую живописность давали такие способы печати, как бромойль, озобром и др.

Умению не копировать, а изображать фотохудожники учились у живописи. Раннее искусство фотографии и стало развиваться по параметрам живописи. Фотография в ту пору еще не имела собственных традиций, только искала свои изобразительные средства. Примеры живописи прокладывали ей дорогу к достижению худо-

жественности, образности. И на творчестве фотохудожников нередко сказывались прямые влияния живописи, ее импрессионистского направления в частности. Например, мягкостью оптического рисунка фотографы стремились достичь поэтичности пейзажных снимков, обобщенности и образности портретов. Нежность тональных переходов или четкость графических линий приближали изображение к пастели, акварели, рисункам карандашом, углем и пр. Это не следует оценивать как прямое подражание фотографов живописи и графике, считать откровенным заимствование этих средств. Скорее, они учились у своих предшественников и показали, что фотографирование — процесс управляемый, таящий в себе богатейшие изобразительные возможности, что творческий процесс съемки предполагает преодоление автоматизма фотографической техники, химических процессов и пр. Можно сказать также, что во многом это был еще и протест против прямой фиксации всего материала, который попадал в объектив, против натуралистического копирования действительности с помощью фотографической техники.

Как самостоятельные, законченные произведения в историю фотоискусства вошли живописные пейзажные снимки Ю. П. Еремина и А. П. Андреева (СССР), работы бр. О. и Т. Гофмейстеров и Р. Дюркоопа (Германия), Р. Демаши и К. Пюйо (Франция), Л. Мизона (Бельгия), А. Стиглица и Э. Стейхена (США), Я. Булгака (Польша), Й. Судека (Чехословакия) и многих других прекрасных фотомастеров первой половины XX века.

Развиваясь во взаимосвязи с другими искусствами, фотоискусство в определенный период не избежало и некоторых влияний формалистических школ. На смену классическим композициям и живописности фотоизображений в 20-е годы пришли необычные ракурсы, подчеркнутая динамичность рисунка, а порой и деформация привычных форм фигур и предметов. Но это тоже не было прямым заимствованием опыта современных течений живописи — само новое искусство, своеобразие его техники и средств, естественно, вызывали у художников совершенно новые творческие идеи. Однако порой их «новаторство» сводилось всего лишь к изобретательности в сфере изобразительных построений. Подобные тенденции особо заметно проступили в творчестве таких фотохудожников, как Ласло Моголи-Надь (Германия), Ман Рей (Франция) и др. В конце 20-х — начале 30-х годов нашего века они активно пытались повернуть фотоискусство к формалистическим направлениям творчества. В их работах живая фотография нередко подменялась композициями беспредметными, а истинное творчество — игрой форм, затейливыми сочетаниями линий и светотени или утрированными перспективными построениями. Однако подобные поиски для общего развития фотографии не всегда оказывались бесплодными. Особо энергично разрабатывая изобразительный ряд, фотохудожники помогали молодому искусству становиться искусством самостоятельным, осознавали и развивали его собственные изобразительные средства.

Это направление поисков в советской фотографии неизменно связывается с именем фотографа и художника **Александра Родченко** (1891—1956). В истории фотоискусства этот художник остался смелым искателем, подлинным новатором, для его творчества также характерны необычные точки съемки, эффектные ракурсы, поиски динамичных композиционных форм. Порой это были крайности, граничившие с решениями чисто формалистическими. «Но редко художнику изменяло чувство меры, он своими снимками давал возможность как бы по-новому, свежо увидеть знакомое», — пишет об А. Родченко известный историк фотографии С. А. Морозов[1]. А еще более важно то, что А. М. Родченко всегда остро откликался на новые социальные явления в жизни молодой Страны Советов и в своих произведениях говорил об этом языком передового современного фотоискусства. К тому же прочные и прямые связи фотоискусства с жизнью, его документальная сущность, воспроизведение на снимках конкретных событий, явлений, людей всегда удерживали фотоискусство на позициях искусства реалистического, прогрессивного.

Значительный вклад в развитие советского фотоискусства, реалистического фотопортрета в частности, внесли известные фотохудожники **М. С. Наппельбаум** (1869—1958) и **А. П. Штеренберг** (1894—1979), творчество которых отмечено поисками образных решений, созданием портретов, глубоко вскрывающих характеры, индивидуальность фотографируемых людей.

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ СУЩНОСТЬ ФОТОГРАФИИ И РАЗВИТИЕ ФОТОРЕПОРТАЖА

В процессе развития фотоискусство все дальше отходило от заимствований и подражаний, приобретая самостоятельность и неповторимость в содержании и форме своих произведений. Утвердились специфические изобразительные средства и приемы, особый образный строй, свойственный только произведениям фотографии. Одновременно формировались принципы художественных решений, основанные на документальной сущности фотографии; во многих жанрах раскрылась ее публицистическая сила.

Дальнейшее становление художественной фотографии и ее специфики связано с расширением сети иллюстрированных изданий и средств массовой информации, с развитием одного из важнейших ее разделов — фоторепортажа, который, ярко демонстрируя особую достоверность и убедительность изображений, оказал существенное влияние на многие жанры фотоискусства.

В историю фотографии вошло творчество русских и советских фоторепортеров Карла, Александра и Виктора Бу́ллов, А. Савельева, П. Новицкого, Я. Штейнберга, А. Дорна и многих других, снимавших хронику событий Октября 1917 г., и имена П. Оцупа и М. Наппельбаума — авторов прекрасных фотопортретов вождя революции В. И. Ленина. В то время многие из хроникальных сним-

[1] *Морозов С. А.* Искусство видеть. М., 1963, с. 127.

ков были лишь оперативным репортажем, фотодокументами, но с течением времени они приобрели значение *свидетельства времени*, стали волнующими *картинами эпохи*, незабываемых дней Октября.

В дальнейшем фоторепортаж составил особый раздел фотографии и новую отрасль журналистики — фотожурналистику. Но в этой же сфере неоспоримой достоверности репортажных снимков, достоверности, которая является главной специфической особенностью фотографии в целом, стали рождаться произведения, составившие новый жанр фотоискусства. Как объясняется этот феномен обращения документа в образ?

Действительно, для получения фотоизображения необходимо, чтобы снимаемый объект в момент съемки находился непосредственно перед фотоаппаратом, в поле зрения его объектива. Фигуры и предметы на снимке будут переданы в соотношениях и взаимосвязи, в точности соответствующих их действительному положению в предметном пространстве. Так возникает документально точное фотоизображение. Художественность будущего снимка, его правдивость, выразительность, эмоциональность будут решающим образом зависеть от того, *что именно документируется* в момент съемки. Иначе говоря, творческий процесс создания художественного снимка ставит акцент на точнейшем отборе материала съемки, заполняющего картинную плоскость снимка. И если фотограф при выборе темы, сюжета, момента в развитии события, точки съемки, ракурса рисунка светотени и пр. руководствуется осознанной идеей, проявляет аналитический подход к явлениям и художественную одаренность, осмысливает жизненный материал, событие или явление действительности, то в зафиксированном им на снимке моменте, т. е. в единичном, частном, в фотографической картине обязательно проступает общее, характерное, типическое, иными словами — намечается путь к созданию художественного образа. Художественная обобщенность, образность, эмоциональность, изобразительная законченность стали непременными качествами лучших репортажных снимков. Они-то и составили новый жанр советского и мирового фотоискусства — жанр, который условно можно назвать «художественным фоторепортажем».

В годы первых пятилеток начали свою деятельность и плодотворно работали советские фотожурналисты А. Шайхет, Д. Дебабов, Б. Игнатович, М. Альперт, С. Фридлянд, Б. Кудояров, И. Шагин, Г. Зельма, К. Лишко и многие другие. Их творчество высоко подняло репортажный раздел фотографии, лучшие их работы вышли на уровень искусства. Репортаж в целом в эти годы составил центральную линию развития советской фотографии. Фоторепортаж достойно служил печати в годы Великой Отечественной войны.

В становлении искусства фоторепортажа особо должна быть отмечена творческая деятельность французского фотографа **Анри Картье-Брессона** (род. в 1908 г.), еще в 30-х годах почувствовавшего силу прямой репортажной съемки и оценившего значение точно уловленного и зафиксированного момента. Этого мастера меньше всего интересует внешний блеск, формальная яркость

снимка, хотя работы его всегда точны по композиции, выразительны по рисунку. Он создает проникновенные картины жизни простых людей, он углублен во внутренний мир человека. Это — огромное достоинство его творчества, но здесь же коренится и некоторая его ограниченность: порой все свое внимание он отдает индивидуальному в человеке, частностям, не всегда достигая крупных социальных обобщений и выводов.

Появляются имена **Доротти Ланг** (1895—1966, США), чьи снимки — взволнованный рассказ о человеке, на которого всей тяжестью легли кризисные явления капиталистического строя; **Робера Капы** (1913—1954) с его главной темой протеста против военного психоза, жестоких войн.

Искусство итальянского неореализма, его классические кинематографические образцы в послевоенные годы не могли не увлечь за собой и фотографию. В центре внимания мастеров фотоискусства Италии в эти годы — люди труда, их нелегкая судьба, жестокая борьба за право на труд, за человеческое достоинство, за право на самое жизнь. Стилистика итальянского фотоискусства прочно основывается на убедительности документальных съемок.

Этот очерк истории фотоискусства можно и нужно было бы продолжить. Детальное и пристальное изучение истории необходимо каждому, кто профессионально занимается фотографией, ибо история дает объективный материал для исследования и разработки теории, которая, в свою очередь, направляет творческую практику. Но цель данной главы — не подробное и полное изложение истории фотографии, которой посвящены прекрасные книги С. А. Морозова и Л. Ф. Волкова-Ланнита, а вооружение учащихся тем фактическим материалом, который позволит им уловить общую тенденцию развития фотоискусства и становление его специфики.

Теперь становится ясно, как с течением времени определялась главная специфическая особенность современного фотоискусства, заключающаяся в документальности, неоспоримой достоверности фотоизображений. Органичной для процесса создания фотокартин становится методика, которая получила название *репортажной*: здесь талант и мастерство направляют автора на поиски художественного содержания и живописной формы будущего произведения фотоискусства *непосредственно в жизни*, в развитии действия, становлении характера. Но, несмотря на то что эта методика работы наиболее полно соответствует самой сущности фотографии и вытекает из нее, она в известной степени — будущее фотоискусства. Сегодня же параллельно с основной репортажной линией создания фотоснимков существует и приносит авторам немалый успех использование так называемой «постановки», т. е. предварительной организации и подготовки намеченного для фотографирования объекта. Известны, например, такого рода портреты, выполненные в специальных студиях, где для портретируемого человека отыскиваются характерные и выразительные поза, жест, направление взгляда, выстраивается как бы «драматургическая линия портрета». Тщательно оттачивается композиционная форма снимка, иног-

да в кадр специально вводятся предметы обстановки и реквизита. Разрабатывается схема света, с помощью осветительных приборов строится светотеневой или светотональный рисунок, закладывается светлая или темная тональность снимка и пр. К этой группе снимков, в частности, может быть отнесен и профессиональный портрет, над которым в дальнейшем предстоит работать учащимся.

Известны также пейзажи, где художественный эффект усиливается дополнительным впечатыванием облаков, разрядов молний и т. д. или усложненным позитивным процессом — способами изогелин, соляризации и пр.

Однако и в работах этого рода с течением времени все более и более проявляются фотографические свобода и динамика композиционных форм, живость и непосредственность действия, уводящие и постановочную фотографию от статики, манерности, надуманности, ложной красивости. Так в ходе исторического развития фотоискусства смыкаются и обогащают друг друга две существующие в нем линии и ясно проступает его основное направление, которое сегодня условно называется «репортажным» по аналогии с репортажем в узком значении этого термина.

Выше уже говорилось о заметном влиянии живописи на раннее фотоискусство. Аналогии отчетливо сказывались на характере рисунка изображения, на стилистике изобразительных решений. Но на этом они не кончились, а привели к тому, что фотоискусство сначала приняло также и традиционные классические жанры изобразительного искусства: последовательно возникли фотопортрет, фотопейзаж, жанровая фотография, натюрморт, фотоэтюд.

Однако и здесь к нашим дням проступила очевидная тенденция сближения фотоискусства с жизнью, что привело к рождению новых жанров, опять-таки связанных с репортажным направлением творчества, с выходом фотографии в гущу событий, на передний край жизни. К этим новым жанрам прежде всего следует отнести снимки (сначала, правда, редкие, единичные), появляющиеся в области репортажной, событийной и информационной фотографии. Это особые, выделяющиеся из общего потока работы: они несут в себе все признаки публицистического репортажа, но как бы выходят за его пределы, оставаясь документом времени и параллельно приобретая свойства художественной фотографии. В этих снимках есть сила обобщения, типизации, они эмоциональны, изобразительно закончены. Из-за неразработанности терминологии этот жанр современного фотоискусства пока тоже называется фоторепортажем, поскольку и по материалу, и по методике съемки, да и по стилистике изобразительных решений обычные репортажные снимки и те из них, которые выходят в сферу искусства и составляют новый его жанр, весьма близки.

Классические жанры живут в фотоискусстве и сегодня. Однако с течением времени и они тоже развивались, усложнялись и окрашивались специфическими для фотографии особенностями, испытывая на себе явное влияние фоторепортажа, его документальной силы, его достоверности и динамичности.

И сегодня фотоискусство предстает перед нами как искусство многожанровое, разносторонне отражающее жизнь, разнообразное по видам и творческим почеркам. С равным правом в нем существуют, дополняя и обогащая друг друга, широкие репортажные картины действительности, посвященные событиям международного масштаба, имеющие громадное социальное значение, и камерные жанровые картины; портрет и натюрморт; пейзаж и фотоэтюд; серии фотоснимков, объединенные одной темой, и фотоочерки, связные фоторассказы. Это свидетельствует о глубоком проникновении фотоискусства в жизнь, о широте охвата различных сторон и явлений действительности. Изобразительные средства фотографии дают фотохудожнику широкие возможности композиционных, световых, тональных, колористических решений.

Таково современное фотоискусство, и в лучших его произведениях глубине идейно-тематического содержания всегда соответствует совершенная художественная форма. Советские фотохудожники, вооруженные научным мировоззрением и владеющие методом социалистического реализма, находят яркие, образные решения, повседневно работая над созданием художественной фотолетописи жизни страны, ее мирного строительства, созидательной деятельности советского народа, уверенно идущего к коммунизму.

Расскажите об открытии фотографии.

Назовите основные этапы ее развития и сферы применения в жизни современного общества.

Каков вклад в развитие фотографии первых русских фотографов-художников — С. Л. Левицкого, С. А. Лобовикова, А. О. Карелина?

Что такое художественная фотография?

Расскажите о ее зарождении и развитии.

Каковы специфические особенности этого искусства?

Охарактеризуйте жанр фоторепортажа. Расскажите о его зарождении и развитии, о документальной сущности фотографии.

Глава II Фотоискусство и его изобразительные средства

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СНИМКЕ КАК О КАРТИНЕ

Как уже говорилось, когда фотография только осознавала себя искусством и еще не имела собственных традиций, творчество первых фотографов-художников находило опору в законах живописи. Тогда и родилось направление развития фотоискусства, которое позже теоретики назвали «картинной фотографией». Это направление живо и сегодня. Оно развивается, приобретая новые черты современности, и объединяет такие жанры, как станковый павиль-

онный портрет, натюрморт, классический пейзаж. Многие из этих произведений стали классикой фотоискусства. И по тематике, принципам решения смысловых и изобразительных задач, композиционным формам, колориту, живописности они действительно близки к параметрам изобразительного искусства.

Вместе с тем современная фотография в таких ее разделах и видах, как событийная съемка, репортаж, жанровая тематика, давно приобрела собственные, присущие только ей особенности содержания и изобразительных структур. Здесь ничто уже не напоминает классической живописи.

И тем не менее очень важно, чтобы фотограф в своей учебной практике привил себе представление о фотоснимке как о *художественной картине*, а о прямоугольнике видоискателя или матового стекла фотоаппарата — как о *картинной плоскости*, в пределах которой он будет «рисовать», компоновать свою картину-снимок. Термин «картина» применяется здесь, конечно, в специфическом для фотографии смысле. Разумеется, это не прямая аналогия с изобразительным искусством и не перенос в фотографию его законов и структур. Здесь есть лишь одна параллель: фотограф, как и художник-живописец, не копирует действительность, он творит ее по законам своего искусства.

Это рассуждение ведет к следующему выводу: прежде чем нажать на спусковую кнопку затвора фотоаппарата («щелкнуть затвором»), необходимо проделать серьезную работу по организации материала на картинной плоскости, по созданию четкой конструкции снимка. Рождение выразительного кадра происходит не в краткое мгновение экспонирования светочувствительного материала — оно начинается задолго до того, как будет произведен спуск затвора фотоаппарата. Съемка — вовсе не миг в $^1/_{50}$ или $^1/_{100}$ долю секунды. Это процесс иногда довольно короткий, иногда достаточно длительный. Экспонирование — финал творческого процесса съемки, который найдет свое окончательное завершение при обработке негатива, печатании, отделке отпечатка. До момента экспозиции сделано многое. Главное — возникла идея произведения, задумана тема, найден сюжет. Затем определены точка съемки и характер светового рисунка, материал скомпонован в кадровом окне фотоаппарата. Наконец, подмечен и схвачен тот решающий, может быть, единственный момент, в который сюжет раскрывается с необычайной полнотой и точностью. В событии — это его кульминация. В портрете — характерное выражение лица, выразительный жест. В спортивном снимке — точно пойманная фаза движения, как бы высеченная из непрерывного действия. В пейзаже — порыв ветра, отклонивший ветку дерева, или солнечный блик, неожиданно упавший на желтые листья осенних кленов. Теперь можно нажать спусковую кнопку затвора.

В фотографии и фотоискусстве, во время съемки и при анализе изобразительного решения снимков пользуются профессиональной терминологией. Постараемся раскрыть смысл некоторых широко применяющихся понятий.

Материал, найденный фотографом в жизни, зритель потом увидит на снимке, т. е. на листе фотобумаги определенного формата. Снимок имеет границы, чаще всего очерчивающие некий прямоугольник. Эта рамка заключает в себе пространство, которое фотограф как бы вырезал при съемке из широких просторов пейзажа, интерьера, какого-либо иного объекта. Многое осталось за пределами рамки, а то, что автор снимка считал главным, интересным, сделалось достоянием зрителя. Выбор для съемки именно этой части объекта должен быть мотивированным: здесь находится центр события, характерная часть пейзажа, узловой момент спортивного соревнования и т. д.

Пространство, ограниченное прямоугольной рамкой матового стекла или видоискателя фотоаппарата, чаще всего называют *кадром.* Кадр (от франц. up cadre) в буквальном переводе означает «рама», в переносном — «границы», «окружение». Но в разговорной речи нередко применяется понятие «рамка кадра», и тогда под кадром подразумевается плоскость снимка, очерченное рамкой пространство. В этом случае, следовательно, можно говорить о границах этого пространства, т. е. о рамке кадра. Существуют также понятия «поле кадра» и «кадровое пространство». Они означают то же, что и «кадр», — часть пространства, очерченную рамкой видоискателя или матового стекла, фрагмент предметного пространства, который будет воспроизведен на снимке.

Широко распространен еще один термин — «кадрировать». «Этот снимок следует кадрировать справа», — говорят, когда хотят уточнить образ фотоизображения. Кадрировать — значит устанавливать определенные границы кадра, а также уточнять эти границы, срезать краевые участки изображения, исключать из сферы внимания зрителя то, что попало в кадр случайно, например детали и подробности, не существенные для раскрытия содержания и общего рисунка изображения.

В живописи, в учении о перспективе, существует понятие «картинная плоскость». Рассмотрим, что это такое в понимании художников.

Поставим перед собой вертикально и на некотором расстоянии стеклянный прямоугольник или квадрат и начнем рассматривать через него какой-нибудь предмет. Лучи, идущие от предмета, прежде чем попасть в наш глаз, должны будут по пути в определенных точках пересечь плоскость стекла, находящегося между глазом зрителя и видимым предметом. Не меняя своего положения, обведем на стекле тушью или чернилами контуры этого предмета — получится его точное перспективное изображение. Плоскость, на которой нарисовано это изображение, называется *плоскостью картины* или *картинной плоскостью.*

Все это довольно близко к тому, что происходит при получении изображения на матовом стекле фотоаппарата. Ход лучей, правда, иной: «глаз» объектива находится между изображаемым объектом и матовым стеклом («картинной плоскостью»), и рисунок отбрасывается на эту картинную плоскость оптической системой. Но в

принципе это та же картина, точное перспективное изображение предмета. Поэтому совершенно правильно, что в фотографии используются термины — картинная плоскость, плоскость картины, фотокартина. Это, конечно, обязывает. Представление о снимке как о *фотографической картине* удержит фотографа от поспешной съемки случайных кадров, мобилизует его внимание на создание конструктивно точных снимков, направит на путь поисков художественных решений и превратит механический процесс съемки в процесс творческий.

О матовом стекле фотоаппарата или о листе фотобумаги, подготовленном к печати, следует думать и говорить так же, как художник думает и говорит о холсте, натянутом на подрамник и подготовленном для работы. Но на этом аналогии кончаются. Как уже говорилось, современное фотоискусство ни в чем не повторяет живописи и ничего у нее впрямую не заимствует. Оно самостоятельно и неповторимо, специфично по содержанию, методике создания фотопроизведений, изобразительным и техническим средствам. Но оно не изолировано от общего процесса: фотоискусство живет и развивается в семье всех современных искусств, испытывает на себе их влияние и само влияет на них.

ОБЪЕКТ СЪЕМКИ И ПРОБЛЕМЫ ЕГО ИЗОБРАЖЕНИЯ НА СНИМКЕ

Итак, для получения фотографического изображения объекта он в момент съемки должен находиться перед объективом съемочного аппарата, в поле его «зрения». Все детали объекта съемки будут зафиксированы на светочувствительном слое точно в тех соотношениях, в которых они находились в действительности.

С такого рода обстоятельствами не встречается ни один художник ни одного из видов искусства. Поэт, писатель, композитор, живописец, скульптор, прежде чем приступить к окончательному формированию своих творческих замыслов, конечно, обращаются к действительности, наблюдают жизнь, делают наброски, эскизы, зарисовки с натуры. Но вместе с тем при работе над общей композицией произведения художник-живописец, например, имеет возможность размещать отдельные элементы рисунка на полотне картины так, как того требует его замысел; фоном в картине станет тот фрагмент пейзажа, который он выберет из множества предварительных эскизов; персонажи займут на картинной плоскости то место, которое он им определит; изобразительный акцент будет создан на сюжетном центре картины и т. д. А предварительно сделанные натурные зарисовки служат для художника исходным материалом, из которого и вырастает законченная композиция, раскрывающая во всей полноте и глубине идею и содержание художественного произведения.

Методика работы фотографа совершенно иная: он фиксирует то, на что направлен и что в данный момент «видит» объектив. Эта специфическая особенность искусства фотографии, неся в се-

бе определенные ограничения, одновременно обусловливает важнейшее: именно в том, что изображаемое *непременно* находится в момент съемки перед объективом, и лежит основа *документальности*, одной из наиболее сильных сторон фотографии. Именно документальность фотографии вызывает у зрителя такое глубокое к ней доверие и делает особенно интересными многие фотографические картины.

Казалось бы, в этих условиях творческий процесс неизмеримо упрощается. И действительно, человек неопытный, почувствовав потенциальные возможности процесса фотографирования, но не продумав их до конца, все передоверяет технике, объективу в частности, и, направив его на выбранный для съемки объект, нажимает спусковую кнопку затвора. Он уверен: то, что его заинтересовало и порадовало в жизни — солнечное утро, цветущая ветка яблони или яркая листва осеннего клена, — автоматически воспроизведется на пленке, а затем и на снимке. Но сколько же разочарований поджидает на этом неверном пути такого доверчивого фотографа! Сколько раз лужайка, покрытая цветами и залитая солнечным светом, на снимке становилась невыразительной серой плоскостью! А наполненная воздухом и светом березовая роща превращалась в ряд унылых вертикальных стволов деревьев, которыми оказывалась плотно забитой вся картинная плоскость снимка!

Что же здесь происходило, в чем корень этих ошибок? Ошибки объясняются серьезным различием непосредственного восприятия картины действительности и фотографического ее изображения.

Прежде всего: действительный мир трехмерен. Фигуры и предметы имеют три измерения, они объемны и находятся в пространстве, также трехмерном. А фотограф изображает этот мир с его объемами и пространствами на картинной плоскости снимка, имеющей два измерения — высоту и ширину. Третья координата — глубина пространства — впрямую на снимке не передается. Возникает проблема создания иллюзии пространства, объемов, рельефов, фактур.

Восприятию этих характеристик действительного мира в жизни нам помогает бинокулярность зрения: мы видим объект одновременно как бы с двух точек — правым и левым глазом, и это порождает эффект стереоскопичности. Фотоизображение рисуется объективом с одной точки (за исключением стереоскопической фотографии). Значит, нужно искать приемы и средства, которые помогли бы сохранить на снимке эту важную для правдивости фотоизображения стереоскопичность.

Рассматривая какой-либо объект или явление — пейзаж, спортивное соревнование, человека, окруженного другими людьми, мы можем составить себе представление об общем характере происходящего или сосредоточить внимание на чем-то частном, характерном — на важной детали, на определенном человеке в толпе, например. Объектив фотоаппарата, если неопытный фотограф не умеет высечь из множества деталей изображения наиболее интересную и важную, бесстрастно фиксирует все, что попадает в поле его

зрения, и одинаково запечатлевает на снимке главное и второстепенное, необходимое и случайное. Следовательно, нужно найти и использовать способы, которые помогут фотографу создать акцент на главном в кадре.

Наблюдая за развитием какого-либо события, мы можем сосредоточить внимание на его сюжетном центре и, используя удивительное свойство нашего глаза — аккомодацию[1], четко увидеть главное, исключив из внимания фигуры и предметы, находящиеся ближе и дальше интересующего нас участка. Мы можем также уточнить детали и подробности, изменяя точку зрения, перемещаясь в пространстве, приближаясь к объекту наблюдения или удаляясь от него, нередко, рассматривая объект, мы как бы панорамируем его, оглядываем, поворачивая голову вправо и влево. Впрямую такие впечатления невозможно получить от одного фотоизображения, от единичного кадра. Однако потери должны быть по возможности компенсированы приемами композиционного построения кадра, и он должен дать зрителю, не видевшему самого события и знакомящемуся с материалом по фотоизображению, столь же полную информацию, как и сам жизненный материал. А может быть, и еще полнее, поскольку снимок содержит в себе и авторский к событию комментарий.

Возникает и еще одна проблема. Почти каждый снимок (исключая разве что натюрморт) насыщен движением в том или ином его виде. Движением проникнуты репортажные снимки. Струится ручей, склоняются под ветром ветви деревьев в пейзаже. Внутренней динамикой полны портретные работы. Движение, как известно, развивается во времени. А на фотографии оказывается запечатленным лишь краткий миг этого движения, так как снимок делается с экспозицией, порой измеряющейся десятыми и сотыми долями секунды. По такому краткому мгновению каждому рассматривающему снимок приходится составлять представление о движении в целом. Это обязывает фотографа к изысканию способов построения динамичных изображений, в которых непременно сохраняется иллюзия движения с его временно́й характеристикой.

Особые требования возникают в этом ряду и к характеру светового рисунка изображения. Глаз человека имеет счастливое свойство адаптироваться[2] к уровню освещенности: рассматривая ярко освещенные участки объекта, он автоматически снижает свою светочувствительность, отверстие зрачка сужается, как бы диафрагмируется, и мы прекрасно различаем детали в ярких свет̀ах. При разглядывании неосвещенных, теневых участков зрачок расширяется, светочувствительность глаза автоматически повышается, и становятся отчетливо видны детали в тенях. Естествен-

---

[1] Аккомодация (от лат. accomodatio — приспособление, приноровление). Аккомодация глаза — приспособление к ясному видению предметов, находящихся на различных расстояниях.

Адаптация (от лат. adaptatio — прилаживание, приноровление) — изменение чувствительности глаза при изменении освещения.

но, что объектив фотоаппарата и фотоматериал, обладающий определенной фотографической широтой, не в состоянии воспроизвести высокий контраст освещения: при экспозиции по светам теряются детали в тенях, так как тени попадают в область недодержек, а при экспозиции по теням света оказываются передержанными и тоже теряют детали. Специфика фотопроцессов предъявляет особые требования к характеру освещения объекта.

Наконец, следует заметить, что, наблюдая какой-либо объект в жизни, например любуясь пейзажем, мы смотрим на картину природы не со стороны — мы сами находимся в прямом и непосредственном окружении природы, воспринимаем ее всеми органами чувств. Одновременно с чисто зрительным восприятием пейзажа слышим пение птиц и шум листвы, чувствуем теплоту солнечных лучей и свежесть ветра, запах трав и цветов. Сколько потерь при передаче пейзажа на фотографическом снимке предстоит нам компенсировать! Снимок должен и может сохранить, создать для зрителя эффект присутствия.

Всему этому следует учиться. Фотографическая съемка в ее полном и глубоком понимании — дело совсем не простое, а создание произведения искусства фотографии так же сложно, как и в любом другом виде искусства. И удачи здесь так же редки, как у каждого художника, в каком бы виде искусства он ни работал.

Итак, фотографировать событие, пейзажный мотив, группу людей, человека или любой другой объект — не значит бездумно повторять на снимке внешний рисунок всего, что случайно попало в поле зрения объектива съемочного аппарата. Творчество фотографа связано с его пониманием действительности, с его мировоззрением и неизбежно приобретает личностные черты. А для того чтобы фотоизображение стало подлинной картиной действительности, послужило для зрителя источником познания, дало ему эстетическое удовлетворение и вызвало эмоциональный отклик, фотографу необходимо не только впрямую повторить объект на снимке, но и передать впечатление от увиденного. При этом придется искать пути для компенсации тех потерь, о которых говорилось выше. Многое решает здесь точное и выразительное построение рисунка изображения, исключение из кадра всего лишнего, создание акцента на главном объекте, гармоничное размещение элементов рисунка в пределах рамки кадра и т. д. Закономерности, по которым строится фотографический снимок, объединяются общим понятием «композиция кадра».

ПОНЯТИЕ «КОМПОЗИЦИЯ КАДРА»

Термин «композиция» переводится с латинского как «сочинение, составление, соединение, связь», т. е. имеется в виду продуманное построение изображения, нахождение соотношения отдельных его частей (компонентов), образующих в конечном итоге единое целое — завершенное и законченное по линейному, световому и тональному строю фотографическое изображение.

Под композицией следует понимать всю систему рисунка, весь изобразительный строй снимка, созданный художником для достижения четкости и выразительности художественной формы и раскрытия идейно-тематического содержания картины. Композиция в таком широком понимании есть сочетание всех элементов сюжета и рисунка в фотоснимке с учетом смысловых нагрузок на отдельные компоненты кадра-картины. Композиционный рисунок определяется размещением фигур и предметов на картинной плоскости, характером и направлением происходящего в кадре движения, расположением основных линий и светотональных масс, ритмическими повторами, элементами перспективы и пр. Работа над композицией кадра приводит все эти элементы в определенную гармоническую систему, делает ясным и четким рисунок изображения, через который и выражается с необходимой полнотой содержание картины.

Именно идейно-тематическое содержание определяет замысел изобразительного решения снимка, от него непосредственно зависит характер художественной формы кадра. И поэтому автору снимка каждый раз приходится решать все новые и новые изобразительные задачи, всякий раз находить иные композиционные и световые решения. Этим и объясняются разнообразие и оригинальность фотографических композиций, индивидуальность творческих почерков мастеров фотографии.

Тематика фотографических снимков чрезвычайно разнообразна; разнообразен материал, входящий в кадр, как различны и конкретные условия съемки. Например, крайне неоднородны схемы света, применяемые при портретной съемке. Эта съемка предполагает прежде всего сохранение и передачу на снимке человека в его неповторимой индивидуальности, его внешних черт и внутреннего состояния. А так как изобразительная характеристика решающим образом зависит от освещения, портретная съемка требует вдумчивого отношения к построению схемы света, с наибольшей полнотой выявляющей пластику лица человека и его характер.

В портретной съемке большую роль играет соотношение светового, тонального, цветового и оптического рисунка главного объекта изображения и фона. Нередко мы встречаем такое решение проблемы: портретируемый человек изображается в четкой светотени, при полной резкости оптического рисунка, а фон делается более мягким по рисунку светотени, размытым и нерезким.

Но такой прием используется далеко не всегда: в портрете фон может быть резким, определенным, богатым деталями и подробностями. Подобные решения часто встречаются в так называемом производственном портрете, где важен показ окружения, обстановки, где среда используется для более полной профессиональной и социальной характеристики человека.

И если это так, то в какой же форме могут быть изложены вопросы композиции, светового, тонального, колористического решения снимка? Очевидно, что категорические рекомендации, жесткие правила, носящие характер рецептов, здесь существовать не мо-

гут. Например, нельзя рекомендовать объектив с определенным фокусным расстоянием как наилучший для всех видов съемки. Короткофокусный объектив, позволяющий вести съемку с близких расстояний и в связи с этим обусловливающий подчеркнутые линейные сходы в кадре, дает хороший результат при съемке в интерьерах. Длиннофокусный объектив удовлетворяет требованиям портретной съемки. Объективы с фокусными расстояниями 300, 500 мм и более, позволяющие снимать с достаточно отдаленных точек и при этом получать нужную крупность плана, открывают интересные возможности фотографу-натуралисту, широко применяются в современных спортивных съемках и т. д. Следовательно, изложение вопросов композиции не может быть сведено к точному перечню правил, действующих постоянно и гарантирующих автору успех. Этот путь неизбежно привел бы к рецептурному изложению вопроса, а в конечном итоге — к появлению стандартизованной продукции, к потоку однотипных снимков, к штампу.

Фотокомпозиция для фотографов должна быть изложена иначе: она дает *общие теоретические основы,* знание которых — необходимая теоретическая база для практической деятельности фотографа. Эти знания помогают найти те формы выражения творческих замыслов, которые делают снимок жизненно правдивым, изобразительно законченным. В то же время они оставляют место для проявления индивидуальности мастера, своеобразия и оригинальности его творчества.

Но основы фотокомпозиции достаточно конкретны и связаны с изобразительными приемами и техническими средствами фотографии, так как именно с их помощью строится композиция снимка. Здесь нельзя ограничиться одними только общими положениями, хотя вначале может показаться, что только они оставляют достаточный простор для творчества, а более конкретные и определенные рекомендации лишают фотографа непосредственности в восприятии действительности, связывают его творческое воображение.

Это, конечно, не так. Знание основных принципов построения фотокартины не может заменить собой ни воображения, ни живости рисунка, так же как знание принципов композиционного решения кадра само по себе отнюдь не гарантирует получение хороших снимков. Эти знания лишь помогают оформлению и выражению авторских замыслов, дают возможность легче преодолевать трудности начальных этапов творчества, передают опыт предшественников и освобождают от поисков того, что уже давно найдено и освоено в творческой практике.

Зная все возможности фотографической палитры, изобразительные средства и приемы построения кадра-картины, фотограф свободен в их выборе и использует, естественно, только те из них, которые необходимы ему в данном конкретном случае. Композиционные структуры могут варьироваться в самых широких пределах и конкретизируются лишь в процессе творческой практики: каждая новая тема, новый сюжет и материал и, что очень важно, отношение к этому материалу фотографа подсказывают ему и осо-

бые точки съемки, и ракурс, и перспективные построения, и световой рисунок. Так что в композиционном творчестве огромное значение приобретает личный практический опыт фотографа.

Заметим, что в процессе творческих поисков фотограф-художник нередко находит решение, которое становится исключением из общих классических правил, а вместе с тем содержание изображения раскрывается с удивительной силой, снимок запоминается, получает общее признание. Значит ли это, что изучение общих правил композиции теряет свой смысл? Нет, конечно. Такие исключения скорее подтверждают необходимость изучения и точного знания основ композиционного творчества. Ведь для того чтобы знать, какой эффект даст отступление от известной закономерности, нужно хорошо ее понимать, предвидеть, к какому конечному результату приведет этот путь.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ФОТОГРАФИИ

Система изобразительных средств фотографии многообразна. Но, несомненно, среди главных из них следует назвать *линейную композицию* снимка — геометрию кадра, его линейное построение. Линейная композиция — это вся архитектоника снимка: ход и ритм основных композиционных линий; направление происходящего в кадре движения, его воображаемая линия; очертания и формы светотени; перспектива изображения.

Это комплексное изобразительное средство — линейная композиция — реализуется с помощью многочисленных изобразительных и технических приемов. Линейный рисунок, как мы увидим несколько позднее, во многом зависит от выбранных направления съемки, от угла, под которым объектив направлен на снимаемый объект, от расстояний до ближних и дальних участков объекта и использованного при съемке объектива и т. д. Все эти условия съемки определяются фотографом, и от него, следовательно, полностью зависит конечный результат — удачный или неудачный, выразительный или вялый рисунок кадра.

Другое столь же активное изобразительное средство фотографии — *свет, световой рисунок*, найденный в природе или специально построенный с помощью осветительных приборов, применяемых при фотосъемке.

Световое решение снимка при натурных съемках зависит от выбора характера реального эффекта освещения и меняется в зависимости от того, когда фотографируется объект — рано утром, в полдень, в сумерки или ночью. Реальные эффекты освещения крайне разнообразны, и дело фотографа — найти световые условия, наиболее благоприятные для изображения данного объекта. Так, архитектурная съемка, как правило, требует энергичного направленного света, выявляющего объемы, рельефы, архитектурные детали. В пейзажах с водой часто используется контровое направление света, хорошо рисующего блестящую водную поверхность и ее фактуру.

Фотограф может также выбрать направление съемки по отношению к направлению основного светового потока, от этого тоже во многом зависит характер светового решения снимка, как мы увидим это дальше.

При съемке с осветительными приборами эффект освещения специально создается фотографом, и здесь он получает еще бо́льшую свободу в создании светового рисунка кадра. Работая со светом, фотограф добивается правдивого и выразительного решения темы, живописного рисунка изображения, задуманной изобразительной трактовки материала.

Назовем еще одно важнейшее изобразительное средство фотографии — *тональный рисунок* изображения. Известно, что черно-белое фотографическое изображение образуется сочетанием ахроматических тонов различной плотности. У неумелого фотографа это тончайшее изобразительное средство нередко остается неиспользованным, и тогда различные тона размещаются в кадре в самых случайных сочетаниях, изображение становится пестрым, перегруженным деталями. Но у фотографа, владеющего изобразительной палитрой, тона приводятся в определенную систему и снимки приобретают четкость, тональную стройность, поэтичность.

Добиться стройного тонального решения снимка не просто, его единая тональность складывается во всех звеньях фотографического процесса — от съемки до печати и отделки отпечатка — и зависит от многих факторов. Прежде всего — от цветовой и тональной характеристики выбранного или специально подготовленного для съемки объекта, от его цветов и тонов. Решающее влияние на конечный результат окажут характер освещения, формы, пропорции и контрасты светотени. Например, чем больше места в кадре занимают теневые участки, тем, естественно, более темная тональность кадра возникает в конечном итоге. И наоборот, мягкое рассеянное освещение становится основой решения снимка в общей светлой тональности.

Скажутся на тональности фотоизображения использованные при съемке светофильтры, сетки, диффузоны и другие насадки на объектив съемочного аппарата. Имеют значение особенности негативных и позитивных фотоматериалов, негативный и позитивный процессы.

Тональное решение снимка, разумеется, не самоцель: оно находится в тесном единстве с содержанием, в полной от него зависимости и используется фотографом для художественного решения темы.

Зрителям, рассматривающим черно-белый фотоснимок, приходится мириться с серьезной условностью: яркие краски природы на снимке воспроизводятся бесцветной гаммой черно-белых тонов. И хотя к этим условным изображениям привыкли, оценили и полюбили их за строгость тонального рисунка, за своеобразие ахроматической гаммы, все же изобретение цветной фотографии, снявшей эту условность, произвело настоящую революцию в фотоискусстве и изобразительном творчестве.

На смену тональному решению снимка пришло новое изобразительное средство — *колорит* фотоизображения. Понятие «колорит» фотография заимствовала у живописи, где оно означает характер взаимосвязи всех цветовых элементов картины, согласованность цветов и их оттенков. Внешнее выражение колорита — живописность и красочность цветовых сочетаний. Но смысл колористических решений — в их использовании для выражения содержания и главной авторской мысли.

Такова система изобразительных средств фотоискусства. Будем помнить также, что кроме них у фотографа существует и система средств *технических*. В элементарной, протокольной фотографии эти средства выполняют простейшие функции: с их помощью получаются технически грамотные снимки, резкие по оптическому рисунку, правильно проэкспонированные, с проработанными света́ми и тенями и пр. При вдумчивом использовании технические средства расширяют творческие возможности фотографа. Ведь в фотографии любой самый тонкий и сложный творческий замысел реализуется рядом технических приемов.

Определите понятия «кадр», «кадрирование», «композиция кадра».

Какими изобразительными средствами пользуется фотограф при композиционном решении снимка?

Что понимается под линейной композицией кадра, световым и тональным его решением?

Глава III Построение изображения на картинной плоскости

ПОНЯТИЕ «КРУПНОСТЬ ПЛАНА»

Начнем рассматривать систему конкретных приемов построения снимка в той последовательности, в какой обычно фотограф решает эти задачи в своей практической деятельности, в процессе съемки.

Композиционное решение снимка, т. е. распределение материала в рамке кадра, заполнение картинной плоскости, размещение фигур и предметов в видоискателе или на матовом стекле фотоаппарата (а в конечном итоге — на снимке), может быть осуществлено при фотосъемке двумя способами. Можно перед съемкой организовать и скомпоновать объект перед объективом, в предметном пространстве, контролируя положение предметов по видоискателю (или матовому стеклу), расставить их так, чтобы в кадре образо-

вался нужный законченный рисунок. Именно так снимается натюрморт. Можно, работая над портретом, найти для снимаемого человека характерную позу, поворот головы, направление взгляда, дополнить композицию деталями фона, ввести в кадр предметы обстановки и т. п. Так снимается павильонный портрет, и композиция кадра здесь также закладывается в предметном пространстве. Иначе говоря, в этих случаях компонуется сам объект съемки.

Но есть и другой путь, который позволяет фотографу добиться задуманного композиционного решения, не вторгаясь в предметное пространство и не подгоняя жизненный материал под свои композиционные замыслы. Известно, что общая композиция кадра во многом зависит от точки зрения на объект, от места установки фотоаппарата, или, как принято говорить, от точки съемки. Именно точка съемки определяет размещение в кадре элементов композиции, их взаимосвязи, проекцию на определенные участки фона.

Решение композиционных задач путем выбора точки съемки — наиболее распространенный способ в фотографии. Даже условия событийной, хроникальной съемки в каком бы жестком режиме времени она ни протекала, оставляют для фотографа возможность выбора точки съемки, в то время как другие выразительные средства, например световой рисунок, тональное или колористическое построение картины, в этих условиях могут остаться неиспользованными.

Выбирая точку съемки, фотограф находит такое место для установки фотоаппарата и такое его положение по отношению к объекту, при которых событие или любой другой выбранный для съемки объект наиболее правдиво, выразительно, впечатляюще воспроизводится на фотографии. Положение всякой точки в пространстве определяется тремя ее координатами. Для точки съемки этими координатами являются ее удаленность от объекта, т. е. расстояние, с которого ведется съемка; высота установки фотоаппарата; направление съемки, т. е. смещение фотоаппарата в сторону от его центрального положения, или сама эта центральная позиция фотоаппарата.

Какие же возможности дает изменение каждой из этих координат точки съемки, какие особенности приобретает композиционный рисунок снимков, сделанных с различных расстояний, с верхних, нижних и нормальных точек, центральных и боковых? Для ясности картины последовательно будем менять только одну из трех координат, оставляя две другие неизменными.

Приближение точки съемки или удаление от снимаемого объекта дает прежде всего возможность изменить масштаб изображения, который увеличивается с приближением точки съемки к объекту и уменьшается с увеличением расстояния между точками установки фотоаппарата и снимаемым объектом. Таким образом, выбор расстояния, с которого будет вестись съемка, зависит от желаемой крупности изображения или, как обычно говорят, «крупности плана».

Установнв фотоаппарат на том нли ином расстояннн, фотограф определит пространство, которое очертнт рамка кадра при данном фокусном расстояннн объектнва. Одновременно будет осуществлен н отбор матернала, который войдет в кадр. Теперь зрнтель увндит на снимке фрагмент пространства — пейзаж нлн какой-то его мотив; массовую сцену нлн часть развертывающегося перед аппаратом действня; человека во весь рост нлн только его лнцо. Казалось бы, подход к сннмаемому объекту или удаление от него — самое простое действие фотографа. Но прн этом решаются важнейшне смысловые н нзобразнтельные задачи. Вот почему прием определення крупностн плана требует внимательного нзучення н сознательного прнменення прн съемке.

По существу с выбора крупностн плана начннается формнрованне кадра-картины, закладываются основы будущего композиционного рнсунка сннмка.

Итак, расстояннем от точкн съемкн до сннмаемого объекта прн объективе данного фокусного расстояння н прн данном поле нзображения определяется пространство, охватываемое углом зрения объектива, н масштаб нзображения, нлн крупность плана.

Существует деленне кадров на *общие, средние, крупные* и *сверхкрупные планы.* Последние иногда называют *деталью* нлн *фрагментом.* Такое деленне основывается на различных масштабах, в которых изображаются фнгуры, предметы, пронсходящее действне. Каждый нз планов нмеет свои возможностн н ограничення н, следовательно, свое назначенне в фотографни.

Общим планом прннято называть кадр, снятый с отдаленной точкн, охватывающий значнтельные пространства н показывающнй объект съемкн в целом, его общнй внд. Эта крупность плана часто прнменяется при съемке пейзажа, архнтектурных сооружений, цехов заводов, полевых работ. Это могут быть также снимки событнй, заннмающих большне пространства, например демонстрацни, мнтннги, спортнвные соревнования и т. п.

Оговорим, что подобные по крупности планы могут быть получены прн съемке с более близкнх точек, еслн съемка ведется объективамн с малымн фокуснымн расстояннямн н шнрокими угламн зрения. Но о влиянии объектнва и его характернстнк на композиционный рнсунок кадра речь пойдет ниже.

Общий план, показывая весь объект съемки, дает зрнтелю возможность хорошо ознакомиться с ннм в целом — с его характером, рнсунком, с размещеннем в пространстве отдельных элементов н нх соотношеннем, с двнженнем и взаимодействнем людей, нх групп н пр. Таким образом, общнй план дает зрнтелю информацню, представленне о целом н в этом смысле обладает богатейшнмн возможностями. Но эта крупность нмеет н свои ограннчения: ясно и четко показывая общее, целое, такой сннмок не в состояннн передать частиостн, детали, порой очень важные н ннтересные.

Примером классического построения снимка общнм планом служнт работа известного мастера советской фотографии



Фото 1. *Дм. Бальтерманц.* Красная площадь

Дм. Бальтерманца «Красная площадь» (фото 1). Общий план не только раскрывает зрителю просторы главной площади столицы и страны, показывает их архитектурные памятники, но и открывает глубокую перспективу города, его видимые в отдалении современные сооружения. В сопоставлении переднего плана, который дается в четких, насыщенных тонах, и мягкой, тонущей в воздушной дымке глубины кадра рождается ощущение хода времени, исторического пути, пройденного Советской страной. Снимок интересно рассматривать, он богат подробностями. Мы видим Мавзолей В. И. Ленина, на фоне светлого неба четко выделяются кремлевские звезды, как будто бы слышен бой курантов Спасской

башни... Вот что дают отдаленная точка съемки и удачно снятый общий план!

Но есть у него, как уже говорилось, и свои ограничения. Например, в просторах общего плана человек, имеющий крайне малый масштаб изображения, начинает теряться, ускользать из сферы внимания зрителя. В общей композиции снимка люди, даже изображенные в малых масштабах, имеют, конечно, существенное значение: они насыщают кадр движением, вносят в изображение ощущение жизни. В изобразительном ряде они имеют также значение масштабного соизмерителя, который помогает зрителю вынести правильное суждение о размерах зданий, их высоте, протяженности улиц и т. д. Но если перед фотографом стоит другая цель, если ему нужно показать на снимке конкретного человека, со всеми его индивидуальными особенностями и характерными чертами, то он использует другую крупность плана и прежде всего так называемый *средний план.*

Средний план показывает объект с более близкого расстояния, в более крупном масштабе, тем самым он приближает зрителя к происходящему и потому способен остановить его внимание на конкретном человеке или на определенном моменте действия.

При этой крупности плана на снимке хорошо рисуется не только лицо человека (как в портрете), но и его фигура, улавливаются поза, жест. Человек может быть показан в действии, в движении, в общении с другими людьми, в живой связи с окружением, со средой. Средний план предполагает заполнение бо́льшей части картинной плоскости фигурами одного человека или нескольких людей. Но в то же время здесь достаточно пространства для того, чтобы можно было ввести в композицию элементы фона, предметы обстановки, в которой фотографируется человек. Все это делает такую крупность плана чрезвычайно распространенной в производственном портрете, при съемке жанровых сцен, в таком разделе фотографии, как репортаж.

В качестве примера прекрасно скомпонованного среднего плана можно привести снимок известного мастера репортажной и спортивной фотографии Юрия Теуша «Трудное золото» (фото 2). На снимке — наши прославленные фигуристы, неоднократные чемпионы мира и Олимпийских игр Ирина Роднина и Александр Зайцев в минуту отдыха после очередной «золотой» победы. Фотография убедительно показывает, как нелегко дается это «золото». Посмотрите, какую богатую информацию заключает в себе средний план. Ведь если бы мы даже не знали в лицо Ирину Роднину и Александра Зайцева или если бы на снимке были другие, менее знакомые нам спортсмены, то по их состоянию и по многим деталям, вошедшим в кадр, мы, рассмотрев снимок и прочтя подпись под ним, отлично оценили бы ситуацию, представили бы себе и обстановку, и ход соревнования, хотя на снимке дан всего лишь его фрагмент, да и не самый момент выступления. Происходит это потому, что благодаря правильно выбранным фотографом расстоянию и крупности плана мы оказались как бы рядом со спортсме-



Фото 2. *Юрий Теуш.* Трудное золото

нами и можем наблюдать их состояние и выражение лиц. В то же время пространство кадра, построенного как средний план, оставляет место на картинной плоскости для важнейших аксессуаров, помогающих созданию более полной характеристики персонажей. Это фигурные коньки на переднем плане, букет цветов. Не менее важную нагрузку несет здесь и фон: на нем мы видим отражение светильников большого спортивного зала, а в самом отдалении — зрителей, заполнивших зал, и эти детали лаконично рисуют обстановку, характеризуют место действия.

Следует заметить, что между планами различной крупности жестких границ нет: общий план переходит в средний через ряд промежуточных крупностей, так же как средний план, постепенно набирая масштаб изображения, движется к крупному. Поэтому внутри группы мы встречаем немало вариантов и разновидностей, и масштаб изображения — величина не строго постоянная для плана данной крупности.

Например, в жанре портрета при съемке в интерьере или на натуре очень распространен масштаб изображения, использованный на фото 3. Это работа одного из известных мастеров фоторепортажа В. Мастюкова — портрет Народного артиста СССР Евгения Леонова. Снимок тоже построен как средний план, но масштаб изображения здесь крупнее, чем в предыдущем примере. Автор строит кадр очень лаконично, фон уведен в нерезкость, становится легким, ненавязчивым. В то же время он обозначает пространство, снимок становится глубинным, а мягкие тональные переходы делают все изображение воздушным и хорошо оттеняют стоящего на переднем плане человека.

Так возникает ясный и четкий рисунок портретного снимка, в котором все внимание зрителя сосредоточивается на портретируемом человеке. Увеличение масштаба изображения в пределах среднего плана (по сравнению с предыдущим снимком тоже среднего плана) в данном случае вполне правомерно: это уже другой жанр, одна из ветвей современного портрета, который имеет свои композиционные закономерности, иные, чем в предыдущем среднем плане — фрагменте события. В портрете уже нет задачи приобщения зрителя к происходящему событию, здесь важны выразительная характеристика человека, достижение возможно более полного сходства изображения с оригиналом.

Дальнейшее приближение точки съемки к объекту, ограничение пространства кадра и укрупнение масштаба изображения приводят к образованию так называемого *крупного плана.*

Понятие «крупный план» чаще всего связывается с портретной съемкой, и здесь эта крупность действительно применяется постоянно. Крупный план всегда очерчивает малые пространства, и потому на таком снимке мы видим в основном только лицо человека, голову, частично плечи, и эти элементы занимают все поле кадра. Поэтому крупный план позволяет детально воспроизвести облик человека, дать его с предельной степенью индивидуализации, показать лицо со всем богатством и многообразием мимики, а через



Фото 3. *В. Мастюков.* Народный артист СССР Евгений Леонов

эту внешнюю характеристику раскрыть внутреннюю сущность, психологию, настроение, душевный мир человека.

Из-за малого пространства, охватываемого крупным планом, развернутый показ окружения, обстановки здесь исключается. И все же, даже при такой крупности, остаются некоторые возможности связывать изображение человека со средой с помощью характерных деталей обстановки, которые обычно располагаются в глубине кадра, позади портретируемого человека, и включаются в общую композицию снимка.



Фото 4. *Ев. Бялый.* Портрет Народного художника РСФСР В. Н. Мешкова

Ограниченные пространственные возможности крупного плана практически исключают прямой показ движения, перемещения объекта, которые для своего развития в кадре требуют композиции, развернутой в пространстве. Но это не значит, конечно, что композиционный рисунок в этих случаях теряет свою динамичность. Просто понятие динамичности применительно к портрету приобретает иной смысл, а эффект общей живости изображения достигается другими средствами. Ведь движение, перемещение объекта съемки в пространстве и внутренняя динамика кадра — это далеко не одно и то же. Динамика портретного кадра — это прежде всего состояние человека, жизнь образа, жизнь «человеческого духа». Это еще и характерность положения фигуры, позы, жеста, которые в жизни активно помогают выразительности речи



Фото 5. *Ев. Бялый.* Женский портрет

к проявлению чувств, выражению внутреннего состояния человека. Так, жест, правильно уловленный и введенный в композицию снимка, несомненно, повышает эмоциональную выразительность портрета и нередко включается в кадр. Непременно учитывается направление взгляда снимаемого человека; в этом направлении, как правило, в кадре оставляется свободное пространство.

Динамика портретного снимка к тому же может быть выявлена и подчеркнута с помощью композиционных приемов, линейного рисунка, направления основных линий в кадре; ей способствуют ракурсные построения, расположение световых пятен, светотональных масс, частичная потеря резкости оптического рисунка фона и пр.

В пределах крупного плана также возможны варианты масштабов изображения. В кадре может быть видно только лицо или лицо и часть фигуры, а иногда даже не все лицо — встречаются композиции, где рамка кадра срезает лоб или линию щеки.

Примером классического крупного плана в жанре профессионального студийного портрета может служить портрет народного художника РСФСР В. Н. Мешкова работы мастера Ев. Бялого (фото 4). Вариантом крупного плана, примером удачного увеличения масштаба изображения, укрупнения лица является еще одна работа того же мастера — женский портрет (фото 5).

Но в какой бы крупности ни решалась портретная композиция и сколько бы деталей ни включал в себя средний или крупный план, доминантой в кадре всегда должен оставаться человек. На то это и портрет. Внимание зрителя всегда должно быть привлечено к человеку как сюжетному центру картины. В этом смысле изобразительное решение портрета на фото 5 доведено до предела лаконизма: в низкой тональности фона и костюма полностью исчезают все их детали, и тональный акцент на лице звучит с особой силой.

Наконец, еще большее приближение точки съемки к объекту и ограничение рамкой кадра предельно малого изображаемого пространства приводят к тому, что в кадре остается лишь отдельный элемент объекта съемки (деталь) или какая-то часть целого — фрагмент, на которые автор снимка хочет обратить внимание зрителя как на нечто существенно важное. Такие планы обычно называют *сверхкрупными.*

И деталь, и фрагмент представляют собой лишь некоторую часть целого, и потому они должны быть выбраны и взяты в кадр таким образом, чтобы у зрителя создавалось правильное представление о целом. Иными словами, эти деталь и фрагмент должны быть характерны, типичны, потому что по этой частности зритель будет судить об общем.

Один из удачных примеров использования сверхкрупного плана — фото 6 (*Дм. Бальтерманц.* «Главные часы государства»).

Масштабы сверхкрупного плана чаще всего находят применение в таком жанре фотографии, как натюрморт, который обычно и есть фрагмент, вырезанный рамкой кадра из широких прост-



Фото 6. *Дм. Бальтерманц.* Главные часы государства

раиств интерьера, пейзажа и пр. Ои как бы часть целого, ио в то же время закоиченный иатюрморт — это целостная картииа, со своей темой, сюжетом и завершенным изобразительным решеиием. Примером может служить фото 7 (*С. Юшкевич.* «Строгая диета»).

В иатюрморте главным материалом композиции, через который раскрываются тема, сюжет, стаиовятся предметы быта, труда, прикладных форм искусства, фрукты, цветы и пр. Эти предметы рассматриваются с приближенных точек и заполияют собой все пространство кадра, тогда как в жизни они, имея относительно иебольшие размеры, являются лишь деталью, частностью. Таким образом, при изобразительном решении иатюрморта неизбежен выход в изобразительные структуры сверхкрупных плаиов.

Однако увеличеиие масштаба изображения имеет свои пределы, за рамками которых начииает складываться рисунок, резко меияющий иаши представления о реальиых формах предметов. Порой реальные предметы иа сиимке стаиовятся неузиаваемыми, шокирующими зрителя неожидаиной масштабной трансформацией: обычный стакаи выглядит иезнакомым огромиым сосудом, лежащие рядом с ним таблетки похожи скорее иа медовые пряиики и т. д.

Такие переукрупнения возникают у неопытного фотографа в результате его стремления создать энергичный акцент на снимаемом предмете, имеющем в жизии относительио небольшие размеры. Акцеит-то возникает, ио какой ценой! Натюрморт теряет свою изобразительную структуру, а вместе с этим и свой смысл. К еще бóльшим ошибкам ведут переукрупнеиия в портрете.

Но, пожалуй, более распространенной ошибкой при выборе крупности плаиа как в натюрморте, так и в других жанрах фотографии является другая крайность — иеоправданное применение слишком удалеиных точек съемки и изображение объекта в мелком масштабе. Здесь неизбежны потеря необходимого акцента иа сюжетно важиом элементе кадра и утрата композиционной формы снимка.

Бывает, что фотограф встречается с интересным материалом, по достоинству оценивает его, но... не находит для него выразительного изобразительного решения. И то, что было интересным в жизни, на снимке полностью теряется, измельчается и уже не привлекает внимания зрителя, не заинтересовывает его. Иногда здесь помогает кадрирование снимка в процессе печати, исключение из кадра свободных краевых пространств. Но такая поправка далеко не всегда дает положительный результат. Ведь изменение масштабных соотношений отдельных элементов композиции в процессе печати, естественно, невозможно. Кадрирование одинаково увеличивает масштаб изображения и сюжетно важных, и второстепенных по значению фигур и предметов, заполняющих картинную плоскость снимка, и необходимого акцента на главном этим способом фотограф так и не получает.

Мы уже говорили о том, что между перечисленными планами различных крупностей не существует точных, четко обозначенных границ, так что в ряде случаев бывает затруднительно классифицировать кадр и определить, крупный ли это, например, план, близкий к среднему или средний, близкий к крупному.

Широко известен и такой принцип организации изобразительного материала, когда в одном кадре сочетаются планы различной крупности: например, человек, главный объект изображения, находится вблизи от точки съемки и изображается на снимке средним, а иногда и крупным планом, а за ним мы видим широкий общий план места действия — цех завода, пейзаж, бытовой интерьер. Такое построение кадра дает дополнительные возможности показать человека во взаимосвязи со средой, с обстановкой.

Итак, каждый из планов имеет свои изобразительные возможности и смысловые ограничения, следовательно, наиболее полное, глубокое, всестороннее раскрытие содержания могли бы дать сочетание, чередование планов различной крупности, т. е. использование не одного, а ряда кадров, связанных общей темой. Именно такое монтажное построение сцены широко использует другое современное искусство — кино, где действие, эпизод, сцена строятся с помощью монтажа, который связывает в единое целое ряд кадров, планов самой различной крупности. Например, вслед за общим планом в монтаже может стоять средний план, затем крупный план, привлекающий внимание зрителя к конкретному человеку.

Но и в самой фотографии также существуют жанры и виды, где тема раскрывается в ряде последовательно снятых кадров. Таковы фотоочерк, серия снимков, многокадровый репортаж и пр. Да и портретный этюд может состоять из нескольких снимков, зарисовок, в монтаже дающих более полную характеристику человека. В таких жанрах возможности фоторассказа неизмеримо расширяются. Однако чаще перед фотографом встает задача раскрыть тему в единичном кадре, и тогда ему предстоит решить, в какой же крупности плана следует построить кадр, чтобы зритель получил и полное представление о происходящем, и эстетическое удовлетворение от кадра, четкого, выразительного, композиционно завершенного, где



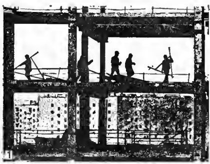
Фото 7. *С. Юшкевич.* Строгая диета

точно отобраииый материал и верно схваченный узловой момент события дают исчерпывающую о нем образиую ииформацию.

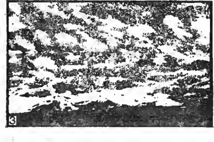
С измеиеиием расстояиия от точки съемки до объекта иначе распределяется резкость по глубиие кадра. Чем ближе точка съемки, тем меиее резкими становятся предметы, находящиеся в глубиие при наводке резкости иа передиий плаи. Отдалеииые точки, как правило, обеспечивают резкость по всей глубине кадра — от передиего плана до самых далеких элемеитов объекта съемки.

Накоиец, расстояиие, с которого ведется съемка, — это главный фактор, определяющий перспективный рисуиок изображения (имеется в виду лииейиая перспектива). Но передача глубины пространства иа плоскости сиимка — проблема настолько важная, что ей будет целиком посвящеи один из следующих разделов главы.

Таковы возможиости, которые дают выбор и умелое использование точки съемки. Но пока мы рассмотрели измеиеиие лишь одной из трех коордииат, определяющих положеиие точки съемки в пространстве,— ее удаленность от намеченного для съемки объекта.







1. Нормальная по высоте точка съемки

2. Нормальная по высоте точка съемки при съемке портрета

3. Нижняя точка съемки. Низкая линия горизонта

ВЫСОТА ТОЧКИ СЪЕМКИ И ПОНЯТИЕ «РАКУРС»

Займемся теперь следующей координатой точки съемки — будем изменять высоту установки фотоаппарата. Но прежде всего установим его на уровне глаз человека. Это одна из самых распространенных точек съемки: именно с такой высоты мы обычно рассматриваем наблюдаемый объект, и потому форма предмета, его объемы, перспективный рисунок, соотношение с фоном здесь привычны для глаза, рождают у человека правильные впечатления о предмете (рис. 1, 2). Такие точки съемки мы называем *нормальными* по высоте. Примеров их использования — великое множество, они применяются во всех жанрах фотоискусства, во всех разделах фотографии, их можно встретить в пейзаже, в репортажных снимках, они господствуют в портретном жанре. Все приведенные выше портреты (фото 3, 4, 5) сняты с нормальных по высоте точек. И образно можно сказать, что именно съемка с нормальных точек является неким общим правилом, исключение из которого — использование точек съемки *верхних и нижних.*

Как же влияет высота точки съемки на характер получаемых фотоизображений? С изменением этой координаты меняется высота горизонта в кадре; при нижней точке съемки линия горизонта опускается, при верхней — поднимается (рис. 3, 4). Положение этой линии на снимке имеет существенное значение для его

линейной архитектоники: место четких горизонтальных линий (как, впрочем, и вертикалей), например линии горизонта в пейзаже, должно быть точно найдено фотографом, чтобы эти линии стали элементами общей линейной композиции и не приобретали самодовлеющего значения. Ибо в этом последнем случае композиция может потерять единство и кадр будет рассечен на две самостоятельные части, плохо согласующиеся друг с другом (рис. 5).

При съемке с нижней точки изменяется привычное сопоставление предметов переднего и дальнего планов по высоте. Даже невысокие предметы переднего плана оказываются на одной высоте с масштабными сооружениями дальнего плана или проецируются на фон неба. На зрителя такое изображение производит особое впечатление: жизненный опыт и законы зрительного восприятия подсказывают ему, что предметы переднего плана высоки, масштабны, значительны, хотя на самом деле они вовсе не таковы. Таким образом, съемка с нижней точки несет в себе большие выразительные возможности. В спортивных съемках нижняя точка помогает фотографу подчеркнуть высоту прыжка спортсмена (рис. 6). В других случаях с помощью нижней точки можно освободить кадр от пестрого, загруженного деталями фона и спроецировать фигуры или предметы, составляющие сюжетный центр картины, на спокойный фон неба и тем оттенить и выделить их. А в неко-



4. Верхняя точка съемки. Высокая линия горизонта



5. Линия горизонта делит кадр пополам



6. Нижняя точка подчеркивает высоту прыжка мотоциклиста



7. Верхняя точка. Изображения бегущих детей проецируются на фон земли

торых случаях нижняя точка съемки может сообщить изображению эмоциональную приподнятость.

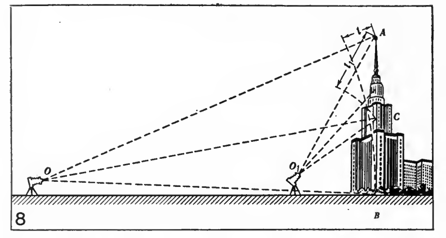
При верхней точке съемки фигуры и предметы проецируются на фон земли, а это подсказывает зрителю, что они, как бы прижатые к земле, потеряли свою высоту, принижены (рис. 7). В ряде случаев такая проекция может быть выгодной, так как фигуры четко рисуются на фоне горизонтальной плоскости, поверхности земли. Важно также, что кроме изменения рисунка изображения, геометрии кадра, здесь возникают своеобразные психологические оценки происходящего. Верхние точки способствуют также выразительному показу широкого пространства и выявлению расположения фигур, предметов в этом пространстве.

Заметим, что с верхних точек съемки хорошо видны в кадре горизонтальные поверхности и все, что на них расположено, и эти свойства точек нередко используются фотографами для акцентного, подчеркнутого изображения на снимке существенных деталей сюжета, находящихся именно на горизонтальной поверхности.

И нижние и верхние точки съемки, как и любой другой изобразительный прием, требуют своего логического обоснования содержанием снимка и идеей автора. Только в этом случае они становятся действенным средством решения художественных задач. Если же своеобразие линейного рисунка используется только для внешнего эффекта, вне связи с содержанием, не связывается с темой снимка, изображения нередко становятся поверхностными, формальными.

До сих пор мы говорили о верхних или нижних точках съемки, которые находились на достаточном удалении от объекта. Ничего необычного эти точки в перспективный рисунок кадра не вносили, необычных перспективных сходов линий, направленных от переднего плана в глубину, в этих кадрах также не наблюдается. Например, нет резких перспективных сходов линий на снимке, сделанном с самолета. Точка съемки в таких случаях очень высока, но одновременно и очень удалена от снимаемого объекта. Это обусловливает равные масштабы изображения на снимке всех элементов, попадающих в поле зрения объектива фотоаппарата.

Точки съемки верхние или нижние и одновременно близкие к объекту съемки дают особый перспективный рисунок кадра, перс-



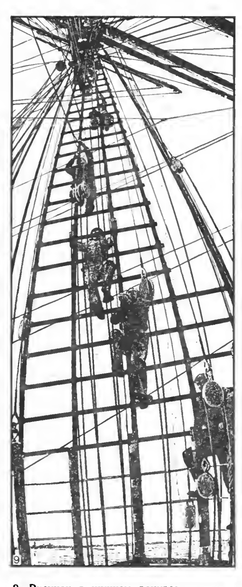
8. Изменение характера перспективного рисунка фотоизображения при съемке под углом

пективу необычную. Снимки, сделанные с таких точек, называют *ракурсными*. Что такое *ракурс*?

Термин происходит от французского raccourci, что в буквальном переводе означает «укороченный», «сокращенный». И действительно, ракурсные снимки отличаются подчеркнутыми перспективными сходами вертикалей, ярко выраженными перспективными сокращениями, укорочением вертикальных линий рисунка.

Такая необычная геометрия кадра возникает потому, что с приближением фотоаппарата, установленного в верхней или нижней позиции по отношению к снимаемому объекту, нередко становится необходимым его наклон. Например, при съемке высокого здания объектив направляется вверх, и объект съемки фотографируется под некоторым углом наклона оптической оси объектива. А известно, что даже небольшие углы ее наклона заметно отражаются на характере перспективного рисунка изображения. Появляются перспективные сходы вертикальных линий, особенно в тех случаях, когда съемка ведется короткофокусным объективом.

Изменение характера перспективного рисунка изображения при съемке под углом происходит потому, что здесь начинает сказываться разница расстояний от объектива съемочного аппарата до верхней и нижней частей снимаемого объекта, как это видно на рис. 8. Если съемка ведется со значительного удаления, то расстояния от объектива до верхней части объекта (OA) и до нижней его части (OB) мало отличаются друг от друга. Разницу здесь составляет отрезок l. С приближением точки съемки к объекту образуется больший угол наклона оптической оси объектива, а разница до верхней и нижней частей объекта (отрезки O_1C и O_1A) возрастает до величины l_1.



9. Рисунок в нижнем ракурсе

Таким образом, при съемке под углом различные участки объекта снимаются как бы с разных расстояний, вследствие чего и масштабы их изображений на снимке будут не одинаковыми. Ближние к объективу детали изобразятся крупно, удаленные — значительно мельче, а линии, связывающие элементы рисунка в единое целое, в жизни представляющие собой строгие вертикали, теряют свое устойчивое положение, устремляясь к общей точке схода. В результате знакомые пропорции объектов съемки — здания, фигуры людей и пр. — в ракурсном изображении изменяются.

Так, при съемке под углом возникает характерный, порой непривычный для глаза, перспективный рисунок изображения. На нем ясно видны сокращающиеся масштабы разноудаленных деталей и частей объекта и резкие сходы вертикальных линий снизу вверх (при нижней точке съемки) или сверху вниз (при съемке сверху). Эти характерные изображения показаны на рис. 9 (нижний ракурс) и 10 (верхний ракурс).

Иногда говорят, что ракурс рисует изображаемый предмет с перспективными *искажениями*. Эта формулировка ошибочна. Перспектива такого рисунка действительно непривычна. Но она не ошибка, а следствие особого взгляда на предмет. Мы рассматриваем выбранный для съемки объект с расстояния меньшего, чем допускает нормальное человеческое зрение. И это раскрывает перед фотографом особые возможности изобразительной трактовки материала. Умело использованный ракурс не «искажает» объекта, а поясняет его, выявляя характерные особенности, скрытые от глаза человека не наблюдательного, и в полной

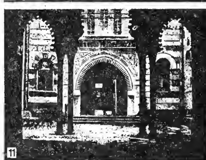
мере открывающиеся художнику. Так, ракурсом можно подчеркнуть высоту здания, грандиозность современного сооружения, передать и усилить впечатление, производимое ими на зрителя. Впрочем, могут появиться и искажения. Однако случается это лишь при неудачном, неумелом использовании ракурса. Но ведь искажения возникают и тогда, когда неудачно используются и другие изобразительные средства и приемы построения кадра: светотеневой рисунок, ломающий пластическую форму лица в портрете; переукрупнение масштаба изображения при съемке натюрморта и др. Дело здесь, следовательно, не в ракурсе как таковом, а в неточности его использования, иначе — в отсутствии мастерства у неумелого фотографа.

НАПРАВЛЕНИЕ ОСНОВНЫХ ЛИНИЙ И ЛИНЕЙНАЯ СТРУКТУРА КАДРА

Третьей координатой, определяющей положение точки съемки в пространстве, является *направление*, с которого ведется съемка, — установка фотоаппарата по отношению к снимаемому объекту в центральной позиции или смещение точки съемки в сторону от центра.

При съемке объекта с центральной точки образуется так называемая *фронтальная композиция.* В таком кадре снимаемый объект занимает фронтальное положение, фигуры и предметы видны зрителю только одной своей стороной. Например, так виден фасад зда-







10. Зависимость рисунка изображения от верхнего ракурса

11. Центральная точка съемки. Фронтальная плоскостная композиция

12. Центральная точка съемки. Линии, лежащие на поверхности земли, хорошо видны и направляются к центральной точке схода

ния зрителю, стоящему прямо против него, фигура человека, идущего по центру кадра в направлении на фотоаппарат, и пр. Главная ось изображаемых предметов при этом совпадает с центральной осью всей фотографической картины и с направлением оптической оси объектива.

При фронтальной композиции отсутствуют линии, направленные к боковым точкам схода. И если центральная точка съемки к тому же нормальна по высоте, то в ряде случаев на изображении теряется глубина пространства, не выявляется в достаточной мере и объемная форма. В результате мы встречаемся с так называемой *плоскостной композицией*, с рисунком на плоскости при утрате глубинной координации картины (рис. 11). Правда, в данном случае пространство все же намечено в снимке, но не средствами линейной перспективы. Снимок становится в известной степени пространственным за счет тональных переходов: темная арка хорошо выделяется на светлом фоне фасада здания, а это определяет пространственное положение арки.

Мы не случайно оговорили, что речь идет о конкретном случае установки фотоаппарата в центральном положении, одновременно и на нормальной по высоте позиции. Потому что и центральная точка может дать эффект пространственного рисунка, если она в то же время является точкой верхней или нижней, т. е. если с центральной точки съемки видны линии, лежащие на горизонтальных поверхностях. Например, в кадре видны поверхность земли и рельсовые пути (рис. 12). В интерьерном снимке нередко видны линии, очерчивающие его пространственные формы, — линии соединения стен и пола, стен и потолка, очертания отделочных деталей интерьера и пр. Эти линии направляются к центральной точке схода и энергично намечают на плоскости снимка пространство, объемные формы, рельефы снимаемого объекта.

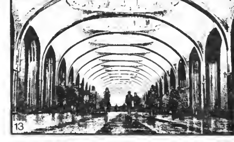
Фронтальная композиция устойчива, спокойна, изображение нейтрально по отношению к материалу композиции. Как правило, композиционный прием здесь не выделяет в картине какой-то одной из ее частей как главной, не акцентирует внимание зрителя на одном из элементов композиции. Такой снимок чаще всего представляет собой *общий вид* изображаемого объекта и дает зрителю общее представление о материале картины, знакомит его с объектом в целом.

Обычно при фронтальной композиции кадра возникает некоторая общая статичность изображения, появляются монументальность, спокойствие и строгость в трактовке темы. Поэтому такая композиция редко применяется при съемке динамичных сюжетов.

Фронтальная композиция часто используется при съемках городского пейзажа или отдельных архитектурных сооружений и ансамблей, рассчитанных их автором на рассмотрение именно с центральной точки. Фронтальная композиция органично возникает при съемке объекта с симметрично расположенными частями. Примером симметричной композиции кадра и служит рис. 11.

Но, разумеется, фронтальная композиция может быть исполь-

зована не только при съемках архитектуры, но и во многих других видах фотографии и случаях съемки, там, где особенности этой композиции способствуют выразительному раскрытию темы, передаче характерных черт объекта, сюжета съемки и дают интересный изобразительный результат.

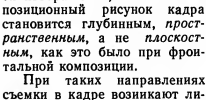


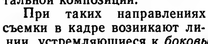


13. Линии, очерчивающие пространство интерьера, направляются к центральной точке схода

14. Использоваиие боковой точки съемки

При постепенном смещении точки съемки вправо или влево от ее центрального положения становится видимой вторая сторона снимаемых фигур и предметов, в кадре выступают грани, линии, очерчивающие объемные формы. Это, естественно, усиливает эффект объемности, пространственности изображения, и весь композиционный рисунок кадра становится глубинным, *пространственным*, а не *плоскостным*, как это было при фроитальной композиции.



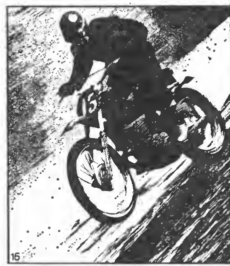


При таких направлениях съемки в кадре возиикают линии, устремляющиеся к *боковым точкам схода* и как бы уходящие в глубину кадра, что и сообщает ему пространственность. Эффект становится тем бо́льшим, чем дальше отнесена точка съемки в сторону от центрального места.

Теперь одии части объекта иаходятся близко к точке съемки, другие — отдалены, они выглядят не одинаково и по-разному воспринимаются зрителем; равнозначиость частей композиции, характериая для симметричного рисунка кадра, теряется, и это дает возможность создания акцеитов иа тех фигурах и предметах, которые автор снимка считает важиыми, значительиыми, помогающими восприятию смысла происходящего.

Весь композиционный рисуиок снимка приобретает направленность, так как активная лииейная структура кадра и четкие линии, уходящие от переднего плаиа в глубину, ведут за собой взгляд зрителя. В ряде случаев главный объект изображения размещается имеино иа сходе линий, и это также одии из приемов создаиия изобразительного акцента на сюжетном центре композиции.

Примерами кадров, полученных при съемке с цеитральной и боковой точек, могут служить рис. 13 и 14. Заметно, что в обоих этих случаях простраиство передаио достаточио хорошо, архитек-





15. Диагоиальная композиция. Дииамический спортивный сюжет

16. Диагоиальная лииия образоваиа лестницей, по которой идут молодые люди

турные формы с нх объемамн, рельефами, деталями также рнсуются убеднтельно; четко намечены лннейные сходы, обозначающие глубннную коордннату объекта съемкн, его третье нзмеренне. Но все же изображенне на рнс. 14 с точкн зрения передачи пространства более энергнчно, а общая композицнонная структура кадра становится актнвнее. И этн свойства боковых точек следует учнтывать н нспользовать прн съемке более сложных сюжетов — в жанре пейзажа, в разделе фоторепортажа и пр.

Дальнейшее смещенне точкн съемкн в сторону от ее центрального положення прнводнт к образованию так называемой *диагональной* композицнн кадра.

Днагональная композицня благодаря особо четкому перспектнвному сходу лнннй прнобретает сугубо подчеркнутую направленность: главные лннии, образующие композицнонный рисунок кадра, наклонны, неустойчнвы н вследствие этого днnамнчны, почему диагональные композицнн шнроко прнменяются прн съемке сюжетов, наполненных двнженнем, где особенно важен эффект днnамнчностн. Такие композицнн нередко лежат в основе изобразнтельного решення спортнвных сннмков, ее основные прнзнаки показаны и хорошо проступают на рнс. 15. Спортсмен здесь как бы скользит по достаточно четко обозначенной наклонной лннни — диагонали прямоугольника кадра, что и подчеркнвает направленне и скорость двнження. Эффекту днnамнчностн здесь также способствует нерезкость, смазанность фона. В другом прнмере (рнс. 16) такого бурного двнжения нет. Но четко вычерченная диагональ (лестница) прокладывает путь, по которому в кадре движутся молодые люди, и двнжеnие получает виднмое, графнческое выражение, прием (днагональная композицня) способствует передаче характера и формы происходящего двнжения.

Разнообразные композиции, занимающие как бы промежуточное положение между центральной и диагональной композициями, наиболее распространены в практике фотографии. Боковые точки съемки, обусловливающие этот композиционный рисунок, обеспечивают передачу объемов и пространств, создание эффекта движения, активный линейный рисунок кадра и выразительную линейную структуру снимка. Такие фотографические картины правдивы, динамичны, выразительны и как бы вводят зрителя в происходящее действие. И тогда возникает так называемый *«эффект присутствия»*, усиливается контакт между зрителем и автором произведения.

ЛИНЕЙНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Создавая картины жизни, раскрывая сущность явлений и сложный внутренний мир человека, художник изображает окружающую нас действительность, и она предстает перед зрителем во всей ее достоверности. Для того чтобы передать свои мысли, наблюдения, рассказать о жизни, подвести к определенным выводам, художник должен уметь изобразить материал так, чтобы зритель увидел фигуры и предметы на картине, как в действительности, живыми, пластичными.

В изобразительных искусствах и также в фотографии здесь возникают определенные сложности, которые преодолеваются мастерством художника, использованием средств и приемов, выработанных каждым искусством. Как мы уже говорили, одна из изобразительных задач связана с необходимостью убедительно передать *трехмерный* реальный мир с его пространствами, объемами, рельефами, фактурами на *двухмерной* плоскости картины. Ее жизненность и правдивость во многом будут зависеть от того, насколько выразительно будут в ней переданы эти привычные характеристики реального мира. Картина должна вызывать точные ассоциации у зрителя и адресовать его к действительности.

Для убедительной и выразительной передачи пространства на снимке в фотографии используются закономерности линейной и тональной перспективы. Последней мы подробнее займемся в разделе «О тональном решении снимка» главы V, а сейчас остановимся на том, что восприятие человеком пространства в реальной действительности связано со следующими закономерностями, получившими название *линейной перспективы:*

фигуры и предметы, о которых мы знаем, что они одинакового размера, кажутся нам тем меньшими, чем дальше от нас они находятся;

параллельные линии, направленные вдаль, идущие от глаза наблюдателя, обнаруживают стремление сойтись в одной точке, находящейся в бесконечности;

эти линии в таких проекциях на снимке сокращаются в размерах, кажутся более короткими, чем в действительности.

Эти закономерности дают человеку представление о пространстве, о расстояниях до наблюдаемых объектов и между фигурами и

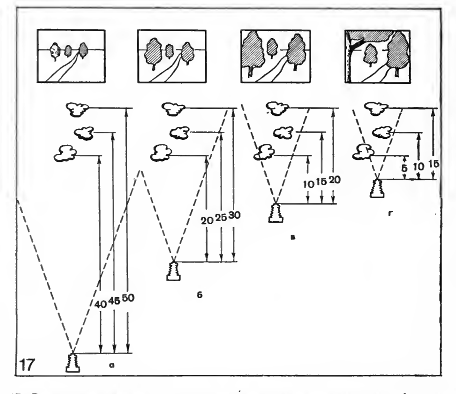
предметами. Эти же закономерности лежат в основе передачи пространства на плоскости снимка. От чего же зависит перспективный рисунок кадра и какими средствами фотограф может влиять на перспективу изображения?

Перспектива кадра зависит прежде всего от выбора точки съемки, от трех координат, определяющих ее положение в пространстве, т. е. от удаленности точки съемки, направления съемки и высоты установки фотоаппарата. В ряде случаев на перспективный рисунок оказывает влияние также фокусное расстояние объектива, которым ведется съемка, но в других случаях при смене объектива перспективный рисунок кадра не изменяется. Рассмотрим подробнее влияние на перспективу фотоизображения каждого из этих факторов. А что касается точки съемки и ее координат, то об их изобразительных возможностях было рассказано в предыдущих разделах главы, и учащиеся во многом уже подготовлены к рассмотрению их значения для перспективного рисунка кадра.

Начнем с того, что объект съемки, как правило, состоит из множества элементов, находящихся на разных расстояниях от точки съемки, а в образовании фотоизображения действует следующая закономерность: масштаб изображения предмета на снимке определяется отношением размера изображения к действительным размерам предмета; масштаб изображения прямо пропорционален фокусному расстоянию объектива и находится в обратной зависимости от расстояния, с которого ведется съемка. Таким образом, чем дальше снимаемый предмет от точки съемки, тем мельче он будет на снимке, и наоборот. Предметы переднего плана изобразятся крупно, детали отдаленного фона — мелко. Причем чем большей будет разница в величинах расстояний, тем более заметным станет различие в масштабах изображения близких и удаленных элементов композиции. И если учесть, что перспектива определяется отношением этих масштабов, то для образования энергичного перспективного рисунка нужны такие точки съемки, которые подчеркнут эту разницу масштабов.

Что же это за точки? Рассмотрим рис. 17, на котором схематически изображен объект съемки; его элементы (в данном случае — деревья) расположены в глубину на расстоянии 5 м друг от друга. В первом случае (фигура *а*) съемка ведется с расстояния 40 м до переднего плана. Расстояния от двух других деревьев будут соответственно 45 и 50 м. Как видите, все три расстояния незначительно отличаются друг от друга, вследствие чего и все три дерева (в действительности они примерно одинаковой высоты) будут изображены на снимке почти в одном масштабе. Но если предметы на снимке одинаковы по размерам, то зритель вправе предположить, что они расположены совсем рядом друг с другом, что они не разделены сколько-нибудь значительным пространством. Перспектива такого снимка (заметим, что он сделан с отдаленной точки) ослаблена, пространство на нем не выражается, он теряет глубину, становится плоским.

С приближением точки съемки к объекту отношение расстояний



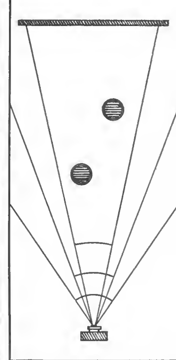
17. Влияние расстояния, с которого ведется съемка, на перспективу фотографического изображения

до переднего и дальнего планов возрастает. Так, во втором случае (фигура *б*), когда съемка ведется с расстояния 20 м, промежуток между точкой съемки и дальним планом (30 м) становится в полтора раза больше, чем между точкой съемки и ближайшим деревом. Соответственно меняются и масштабы изображений ближнего и дальнего деревьев. Эта перспектива несколько лучше передает на снимке пространственную протяженность объекта.

При дальнейшем приближении точки съемки к объекту отношение расстояний до переднего и дальнего планов все более возрастает. Например, в фигуре *в* они относятся как 1 : 2 и перспектива рисунка становится еще более подчеркнутой. Наконец, в фигуре *г* ближайшее дерево уже не умещается в рамке кадра, входит в него лишь частично, так что передний план дается здесь лишь как часть целого, как деталь, фрагмент. Сильно укрупненный предмет переднего плана теперь сопоставляется со значительно более мелким предметом в отдалении, и такое соотношение масштабов подчеркивает разделяющее деревья расстояние, а перспектива изображения получает особую выразительность.









18. Перспектнвный рисунок кадров, снятых с одной точки объектнвами с различными фокусными расстояниями

Этот прием введения в кадр какой-либо детали объекта, близко расположениой к точке съемки, чрезвычайно широко распространен в практике фотографии. Он, иесомиеиио, помогает передаче глубииы простраиства и делает закоичеииым композициоиный рисунок кадра.

Несколько подробнее следует остаиовиться на том, как влняет иа перспективу фотоизображеиия объектив, которым ведется съем-

ка, его фокусное расстояние в частности. Для начала рассмотрим один из простейших случаев: объект съемки представляет собой две фигуры, находящиеся на различных расстояниях от объектива, и плоский фон за ними (рис. 18). Условимся, что точка съемки стабильна, меняются только объективы, снимать будем последовательно объективами с фокусными расстояниями 5,0; 3,5 и 2,8 см (размер кадра 24×36 мм). Обратите внимание: при смене объектива в кадре всегда остаются только две фигуры и фон, других элементов композиции в кадрах, снятых различными объективами, нет.

Легко заметить, что смена объектива прежде всего скажется на масштабе изображения: фигура первого плана, достаточно крупная в кадре, снятом объективом 5,0 см, становится мельче во втором кадре (объектив 3,5 см) и еще более уменьшается в третьем (объектив 2,8 см). Но ведь точно так же меняется масштаб изображения второй фигуры. А отношение этих масштабов, определяющее перспективу фотоизображения во всех трех случаях, остается неизменным.

Сделаем вывод: в этом случае фокусное расстояние объектива не оказывает влияния на перспективу фотоизображения.

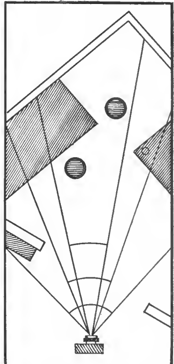
На чем же тогда основывается широко известное мнение, что фокусное расстояние объектива резко меняет перспективу фотоизображения? Ведь можно найти немало примеров, показывающих, что снимок, сделанный короткофокусным объективом, отличается подчеркнутыми перспективными сходами линий, а кадр, снятый длиннофокусником, наоборот, словно теряет перспективу.

Это так, но здесь входят в действие факторы, которые отсутствовали в нашем примере. Дело в том, что в практических съемках смена объектива, как правило, приводит к нарушению гармонии композиционного рисунка кадра. И чаще всего композицию приходится уточнять, меняя положение точки съемки. Так, например, сменив объектив с фокусным расстоянием 50 мм на объектив 35 мм, фотограф нередко одновременно подходит к главному объекту изображения несколько ближе. Необходимость такой поправки видна и на рис. 18: если первый кадр здесь скомпонован грамотно, то третий имеет слишком большие свободные краевые пространства, которые легко было убрать изменением точки съемки, ее приближением к объекту. Но мы уже видели, что изменение расстояния между точкой съемки и объектом влечет за собой перемену соотношений масштабов изображения ближних и дальних элементов объекта съемки, т. е. изменение перспективного рисунка кадра. И объясняется оно не сменой объектива непосредственно, а вызванным этим обстоятельством изменением положения фотоаппарата.

Другой случай. При смене объектива точка съемки не менялась. Но объект съемки пространственен, состоит из целого ряда элементов, находящихся на самых различных расстояниях от объектива (рис. 19). При съемке объективом с фокусным расстоянием 5 см угол зрения объектива охватывает относительно небольшие пространства, и на снимке мы видим лишь близко расположенные друг к другу фигуры, которые изображаются в определенных



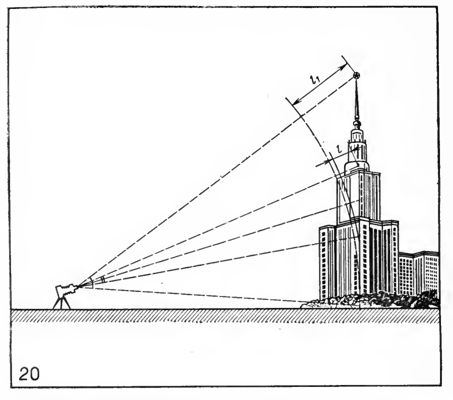






19. Зависимость перспективы от угла зрения объектива

масштабных соотношениях. Перспектива такого снимка спокойная, привычная. Но следующие кадры сняты последовательно короткофокусным объективом 3,5 см и широкоугольником 2,8 см, охватывающими значительно бóльшие пространства. И тогда в кадре оказываются не только элементы, которые мы видели на предыдущем снимке, но и другие, находящиеся значительно ближе к объективу. Они изобразятся в крупном масштабе, и их соотноше-



20. Изменение перспективы при смене объектива и съемки под углом

ние с предметами отдаленными даст совершенно иной перспективный рисунок. Ведь по существу здесь снимался как бы другой объект, имеющий иные глубинные параметры.

И еще один случай, когда перспектива кадра меняется при смене объектива, хотя точка съемки остается неизменной. Как показывает рис. 20, при съемке длиннофокусным объективом с малым углом зрения расстояния до видимой в кадре верхней и нижней частей изображаемого объекта отличаются друг от друга незначительно (отрезок l). При съемке широкоугольным объективом эта разница расстояний возрастает до величины отрезка l_1 в связи с тем, что теперь в кадр входят более близкие, а также отдаленные детали. Мы уже знаем, что здесь соотношение масштабов переднего и удаленного планов из-за этой разницы в расстояниях будет другим, чем в первом случае, т. е. перспективный рисунок кадра изменится.

Итак, смена объектива в одних случаях не влияет на изменение перспективного рисунка кадра, а в других приводит к изменению перспективы. Однако следует обратить внимание на то, что всюду мы ведем речь о *расстояниях* до объекта съемки, до отдельных его

элементов, до переднего и дальнего предметов, входящих в кадр. Эти расстояния — решающий фактор для перспективного рисунка кадра. Мы показали также, что они связаны с характеристиками оптической системы, объектива, которым ведется съемка. Таким образом, можно заключить, что фокусное расстояние объектива влияет на перспективу фотоизображения, но опосредованно, через расстояния между точкой съемки и изображаемым объектом. Эти расстояния выбираются фотографом в зависимости от того, каким объективом он снимает, и вопрос о кадрировании пространства при съемке решается именно этими двумя связанными между собой приемами — выбором точки съемки и применением объективов с различными фокусными расстояниями.

Расскажите об изобразительных возможностях общих, средних, крупных и сверхкрупных планов в фотографии.

Каковы особенности фотоизображений, получаемых при съемке с нормальных, верхних и нижних точек?

Определите понятие «ракурс». В чем особенности рисунка изображения в ракурсных снимках?

Что такое плоскостные и глубинные, фронтальные и диагональные композиции кадров? В каких случаях они дают выразительный результат?

Расскажите о передаче на снимке глубины пространства с помощью линейной перспективы. Каковы ее закономерности?

Глава IV Принципы заполнения картинной плоскости

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГРАНИЦ КАДРА

Как уже говорилось, для фотографа кадровое окно фотоаппарата — это своеобразная картинная плоскость, в пределах которой размещается, компонуется материал, представляется зрителю изображаемый объект в целом или показывается лишь некоторая его часть, фрагмент. Эта картинная плоскость представляет собой прямоугольник, очерченный рамкой кадра, т. е. заключающий в себе пространство, видимое на матовом стекле или в видоискателе фотоаппарата.

Размеры картинной плоскости и соотношение ее сторон есть *формат снимка*, варьирующий в самых широких пределах. Различаются два основных типа форматов фотографических изображений — горизонтальные и вертикальные, с большим разнообразием соотношений сторон внутри каждой из групп. Существует также формат квадратный. Сейчас это довольно распространенные пропорции снимка, сделанного фотоаппаратом с размером

кадрового окна 6×6 см. В отдельных случаях, но крайне редко, кадрируя снимок, используют кривые линии, заключая изображение в круг, овал и пр.

Как выбирается формат снимка, от чего зависит этот выбор? Прежде всего, разумеется, от содержания, от творческого замысла фотографа, который вкладывает в свою работу определенную мысль, а также от изобразительной трактовки, которую автор хочет придать снимаемому материалу. Ведь важной стороной творческого процесса является не только разработка сюжета, но и своеобразие найденного рисунка изображения, изобразительного строя кадра. И здесь большое значение будут иметь характер самого снимаемого объекта, его пропорции, соотношение отдельных его частей, положение в пространстве. Именно эти характеристики объекта во многом обусловят распределение материала как по плоскости кадра-картины, так и по ее глубине.

С нахождения границ кадра, выбора фрагмента пространства, которое должно быть зафиксировано на снимке, по существу и начинается композиционное построение фотографической картины. Потому что первое, что предстоит сделать фотографу, наметившему для съемки конкретный объект или сюжет, — это ограничить рамкой кадра ту его часть, которая представляется автору самой важной, интересной, действенной. Иначе говоря, фотограф не механически фиксирует все, что попало в поле зрения объектива, но сознательно «выбирает кадр». Он внимательно наблюдает объект и если в конце концов нажимает спусковую кнопку затвора фотоаппарата, то, значит, он свой кадр «нашел». Вдумчиво, пусть в очень короткий промежуток времени, разобрался в многообразном материале действительности, в быстрой смене мгновений развивающегося действия, оценил этот материал и «взял в кадр», представил на снимке зрителю именно сюжетно важную его часть, дающую полное представление о сущности происходящего. Фотограф остановил внимание зрителя на чем-то совершенно определенном. Не сделай он этого — снимок слепо повторит все, что охватил угол зрения объектива, и изображение остается несформированным, как это показывает рис. 21.

На рис. 22 и 23 видно, как другой фотограф, работающий над близким к рис. 21 материалом, активно формирует этот материал в кадре, отсекая рамкой, оставляя за кадром все лишнее, не работающее на тему. Это может быть достигнуто приближением точки съемки к объекту, в результате чего в центре внимания зрителя оказывается только сюжетно важная часть материала. На этом этапе задачей фотографа становится разработка композиционной формы кадра. Он продолжает перемещаться в пространстве, движением камеры вправо, влево, вверх, вниз уточняет размещение элементов композиции в рамке кадра. Приблизившись к объекту съемки, находит крупность плана для своего снимка, а затем ищет его изобразительную структуру. Направив объектив фотоаппарата на объект и наблюдая за ним по визиру, он уточняет размещение элементов объекта съемки (теперь они становятся эле-







21. Несформированное фотоизображение

22. Начало формирования кадра. Фотограф очертил рамкой кадра, «взял в кадр» лишь определенный материал

23. Отыскивается крупность плана

ментами композиционного рисунка кадра) в пределах картинной плоскости. На рис. 22 кадр по композиции становится достаточно точным, стройным. Главное действующее лицо сцены — человек, находящийся в глубине кадра, обращает на себя внимание зрителей прежде всего. Другие участники сцены как бы нейтрализованы. Многое здесь решил правильный выбор высоты точки съемки, но еще более важна тональная организация рисунка: главное действующее лицо сцены ярко освещено и передается светлым тоном, что и акцентирует внимание зрителя именно на этой части изображения. Все остальное в кадре разработано в более темной тональности. Таким образом фотограф и добился акцента на сюжетном центре кадра.

На рис. 23 с помощью кадрирования фотограф выводит главный объект изображения на передний план и уже этим приемом ставит необходимый акцент. А теряя резкость в глубине кадра, усиливает этот акцент.

Подобные изобразительные решения не единственно возможные, здесь могут быть найдены и другие варианты композиции. Так, рис. 24 уже не имеет столь энергичного кадрирования, как это было в предыдущих примерах. В поле зрения объектива теперь находится весь объект в целом. Но акцент по-прежнему сохраняется лишь на сюжетном центре композиции, поскольку он занимает на картинной плоскости центральное положение

и дополнительно выделен светлотой тона.

Кадры, изображенные на рис. 22 и 23, и композиционное решение, предложенное на рис 24, имеют право на существование, как и любые другие решения, выражающие мысль автора и дающие возможность зрителю глубоко постичь происходящее с помощью такого своеобразного «авторского комментария». Но вот на что следует обратить внимание в этих кадрах: всякий раз их границы проходят так, что каждая из них получает внутри кадра как бы «изобразительную опору». Так, на рис. 23 верхняя граница кадра обусловлена и прочно удерживается в данном положении контурами фигуры переднего плана. Это ее «изобразительная опора», она приобрела совершенно устойчивое положение. Нет никаких причин, которые вызывали бы желание поднять верхнюю границу кадра, сдвинуть ее вверх. Потому что при этом в верхней части кадра образуется пустое, незаполненное пространство, нарушающее гармонию композиционного рисунка. И вниз эту линию опустить тоже невозможно, так как тогда она срезает фигуру переднего плана. Так же устойчивы и остальные линии, очерчивающие поле кадра. Этот же принцип кадрирования прослеживается и на рис. 25: границы кадра здесь совершенно стабильны.





24. Другой варнант композиции

25. Мотивнрованность граннц кадра

С подобным принципом кадрирования мы встречаемся очень часто, он используется в самых различных жанрах фотографии и приводит к образованию законченной, улаженной композиции, которую принято называть «замкнутой», потому что главные композиционные линии здесь как бы замыкаются в самой картинной плоскости, не выходя за ее пределы. Такая композиция используется в павильонном портрете, в жанре натюрморта, в пейзажных снимках. Но, разумеется, это далеко не единственная форма построения снимка, в дальнейшем мы коснемся и многих других его разновидностей.

Вертикальный формат изображения чаще всего подсказывается

пропорциями выбранного для съемки объекта, например высотой современного архитектурного сооружения, фигурой человека в полный рост и пр. Конечно, такой объект можно вписать и в горизонтальный формат, но нередко он оказывается принудительным: угол зрения объектива охватывает слишком большое пространство в горизонтальном направлении, и тогда в обилии второстепенного материала теряется главный объект изображения, а одновременно утрачивается и эффект его высоты. Потребовалось бы энергичное кадрирование снимка справа и слева, и правильнее сделать это при съемке, т. е. уже в тот момент предусмотреть вертикальный формат будущего снимка.

К вертикальному формату часто прибегают при съемке поясного портрета. На такой картинной плоскости компактно размещается главный объект изображения — фигура человека, остается достаточно места и для дополнительных деталей, например предметов обстановки, которые могут быть использованы для дополнительной характеристики человека, допустим, со стороны его профессии.

Вертикальный формат может быть использован и при съемке крупных планов, особенно в тех случаях, когда фотограф оставляет в кадре только человека, не вводя никаких вспомогательных элементов композиции.

Горизонтальный формат кадра используется при съемке объектов, имеющих значительную протяженность по горизонтали при их относительно небольшой высоте. Такой объект хорошо вписывается в картинную плоскость данного формата, изображаемое пространство и пространство картинной плоскости в этом случае увязаны друг с другом.

Таким образом, фотограф, выбирая формат изображения, одновременно решает вопросы заполнения картинной плоскости, ее рационального использования для выразительного раскрытия темы, построения сюжета снимка.

При определении формата изображения и, как мы теперь скажем, кадрировании объекта учитываются определенные закономерности, ставшие как бы элементарными правилами композиции снимка. К ним, например, можно отнести следующее положение: как правило, в кадре в направлении происходящего в нем движения либо поворота, жеста, взгляда человека в снимках портретного жанра оставляется некоторое свободное пространство. Такая закономерность, как, впрочем, и все другие, имеет свое логическое обоснование: это пространство как бы оставляет место для развития, продолжения движения. Зритель понимает, что движущийся объект будет проходить оставленное пространство в последующие моменты времени, которые единичная фотография запечатлеть не может, но дает представление о развитии движения с помощью использованного композиционного приема. Поэтому построение динамичного снимка с учетом найденной закономерности очень важно для придания ему живости, подвижности.

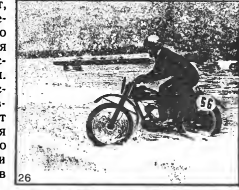
Действительно, ведь на снимке зафиксирован и передается

лишь один короткий момент, одна фаза, высеченная из непрерывного движения. А это далеко не всегда оказывается достаточным для характеристики всего движения в целом. Свободное пространство, оставленное в кадре по направлению движения, дополняет эту характеристику: у зрителя складывается представление о том, как, в каком направлении будет развиваться движение в дальнейшем.

Даже значительные пространства, оставленные в кадре по направлению движения или взгляда человека в портрете, не вызывают ощущения просчета, незаполненной пустоты и не нарушают равновесия композиционного рисунка. Эти пространства как бы заполняются ожидаемым перемещением объекта съемки, развивающимся движением, и именно это приводит в равновесие всю композиционную систему: кадр выглядит законченным, композиционно завершенным, уравновешенным, как это показывает рис. 26.

И наоборот, неприятное ощущение вызывает такой обрез изображения, когда граница кадра возникает непосредственно перед движущимся объектом: она словно становится препятствием на пути развивающегося движения. При этом движение как бы тормозится, и снимок теряет динамику.

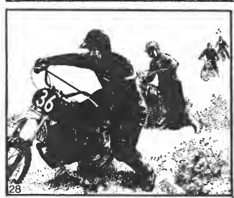
Таким же композиционным диссонансом оказывается свободное пространство, оставленное позади движущегося объекта. Зритель — и совершенно правильно — оценивает его



26. Свободное пространство оставлено по направлению движения



27. Свободное пространство позади движущегося объекта



28. Мотивированный срез пространства перед движущимся объектом

как случайное в сннмке, ничем не оправдаииое. Как показывает рнс. 27, при таком построенин равиовесие композицни также нарушается, она становнтся незаконченной, неслаженной.

Вот почему в большом количестве сиимков мы встречаемся нменио с такнм решением кадра: по иаправленню двнження в нем оставляется зиачнтельное свободное простраиство. Одиако и здесь немало нсключенний. Еслн у автора есть иной изобразительный замысел, существующая закономерность может быть нарушена. Но ее иарушение необходнмо мотнвнровать. Например, автор хочет подчеркнуть неожнданную н резкую остановку быстро движущегося объекта. Илн подсказать зрнтелю, что движенне в кадре возникло совершенно неожнданио нлн оно тормозится какнм-либо препятствием, затруднено. Тогда граница кадра может пройтн непосредственно перед движущнмся объектом, и это создает ощущеиие рывка, дисгармонин рнсунка, что и позволяет выявнть снтуацию, сущность происходящего. Подобиое кадрнрованне показано на рнс. 28.

Эти исключення не опровергают общего правила, а лншь подтверждают его, потому что «нарушеиие правнла» здесь дает вериый и выразительный эффект, в рассмотрениом выше случае — диаметрально протнвоположиый тому, какой необходим для воспроизведения иа снимке движення, развивающегося плавно. Но ведь таков характер двнжения, с которым в данном случае встретнлся фотограф!

В творческом процессе создания снимка всегда нужно быть готовым к тому, что та или нная хорошо нзученная закономерность композицнонного построения кадра, подтвержденная десяткамн, сотиями прнмеров, окажется непрнгодной для решення какого-то своеобразного, впервые встретившегося автору сюжета, матернала и фотограф столкнется с нсключеннем нз общего правнла. Это исключенне потребует отступления от прнвычных композиционных форм, н фотограф найдет совершенно новую изобразительную структуру сипмка. Это будет его художествеииым открытнем, н, думается, нменно иа этом пути начнет складываться неповторимый нндивндуальный почерк художника илн журиалиста. Может быть, нменио поэтому мы редко говорим о *законах* нскусства, а скорее прнменяем менее категоричный термин *«закономерность»*.

Выше мы говорнли о завершенной композицни, законченной н разрешенной в пределах внутрн картинной плоскости. Это распространеииая композиционная форма. Но существует немало прнмеров построения кадра по законам «разомкнутой» композицни, где действие, показанное в кадре, как бы находит свое продолженне н развнтне за пределамн картнnной плоскостн. Тогда кадр выглядит как фрагмент события, разворачивающегося на больших пространствах, словно бы (да это н иа самом деле так) не вмещающнхся в прямоугольник кадра. К этой форме рисунка нередко прнбегают, снимая репортажные сюжеты, жанровые сцены или завоевавшнй большое признание в современиой фотографии документальный портрет. Здесь нередко фигура человека, находящаяся у

края кадра, срезается его рамкой, порой на пути развивающегося движения не оставляется достаточного свободного пространства. Эти и другие подобные приемы, казалось бы, дерзко нарушающие стабильные правила классических композиционных форм, вносят в рисунок кадра беспокойство, диссонанс, но именно благодаря этому в конечном итоге сообщают изображению необходимую для решения подобных сюжетов динамичность.

Часто во время съемки и особенно при работе малоформатной камерой фотограф определяет границы кадра лишь приблизительно, с расчетом более точно кадрировать снимок при проекционной печати, во время увеличения. Действительно, печать дает некоторые возможности уточнения границ кадра. Однако эти возможности не следует переоценивать. В процессе печати может быть лишь несколько уточнена общая композиция снимка, задуманная автором и уже почти полностью осуществленная при *съемке*.

Так, при репортажной съемке фотограф не всегда может подойти к объекту достаточно близко и получить нужную ему крупность плана. Приходится фотографировать со значительного расстояния. При этом нужная фотографу сюжетно важная часть его композиции занимает лишь центр картинной плоскости, а краевые ее участки заполняются материалом ненужным, и порой он так загромождает кадр, что сюжетный центр теряет свое превалирующее значение и не овладевает вниманием зрителя. Такие неточности композиции легко устраняются при проекционной печати: соответствующей степенью увеличения снимка достигается нужная крупность плана. Случайные и ненужные детали, не участвующие в общем композиционном решении темы и расположенные у краев кадра, легко исключаются кадрированием.

Но съемка со значительного расстояния привнесет в композицию много недостатков, неустранимых в позитивном процессе. Известно, например, что с увеличением расстояния от точки съемки до снимаемого объекта возрастает глубина резко изображаемого пространства. Поэтому на снимках, сделанных со значительного отдаления, получаются резкими все фигуры и предметы, попадающие в кадр. Значит, исключается возможность использовать сочетание резких и нерезких элементов изображения, все становится одинаково отчетливым и акцент на главном объекте изображения ослабляется.

При печати уже не могут быть выправлены ошибки, связанные с неправильным определением высоты точки съемки или смещения ее по горизонтальной плоскости. Тогда в кадре оказываются недостаточно точно соотнесенными элементы переднего плана и глубины, может оказаться невыгодным соотношение главного объекта изображения и фона, на который этот объект проецируется, и т. д.

Кадр, снятый без учета последующего его кадрирования, т. е. обреза изображения и пропорций будущего снимка, тоже часто невозможно исправить при печати. Например, главный объект изображения имеет значительную высоту, и мы берем его в кадр

целиком. Тогда на снимке остается много пустого пространства, не заполненного в горизонтальном направлении. А если справа или слева от объекта много второстепенных деталей и случайного материала, кадр становится перегруженным, пестрым. Исключение же свободного пространства путем кадрирования при печати приводит к нарушению пропорций снимка, к кадру, принудительно вытянутому в высоту, к слишком узкому, непропорционально удлиненному.

Таким образом, можно заключить, что вопросы композиционного решения снимка должны продумываться и возможно полнее осуществляться фотографом в основном в процессе съемки, а во многих случаях — еще и до съемки, в процессе предварительной к ней подготовки. Неточности композиции, которые фотограф рассчитывает устранить во время печати, также должны быть видны ему при съемке, чтобы он ясно представлял себе, как он исправит их впоследствии. Это положение прежде всего относится к определению границ кадра.

СМЫСЛОВОЙ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЦЕНТР КАДРА

Рассматривая проблему кадрирования снимка, мы неоднократно касались другой важной стороны композиционного решения кадра — получения изобразительного акцента на главном объекте изображения, который должен доминировать, привлекать внимание зрителя прежде всего. Мы, пожалуй, не ошибемся, если скажем, что композиционный рисунок кадра берет свое начало от его смыслового центра. А это значит, что в любых условиях — в спокойной обстановке фотоателье или в жестком временном режиме событийной съемки — необходимо оценить как общую ситуацию, так и смысловую и композиционную значимость каждого элемента сюжета. Эти элементы далеко не равнозначны для фотографа. Одни из них образуют центр сюжета; другие характеризуют обстановку, среду; третьи имеют значение изобразительное, необходимы для разработки рисунка кадра; четвертые вообще не нужны — попадая в кадр, становятся лишь помехой и потому должны остаться за его пределами. Но поначалу все внимание следует отдать главному из них, являющемуся *смысловым центром* снимка.

При работе над портретом, пейзажем, натюрмортом фотограф имеет время подумать над этой проблемой и даже практически проверить различные варианты композиции. Событийная съемка, фоторепортаж, жанровая тематика практически не оставляют времени на размышления. Только профессиональные навыки, опыт, острота и своеобразие творческого мышления фотографа позволяют ему буквально мгновенно найти правильное решение — обозначить в кадре его смысловой центр, сделав его центром зрительным.

В различных жанрах меняются условия и обстоятельства съемки, становится иной методика композиционного творчества, но первичная задача остается неизменной: как было сказано выше,

прежде всего необходимо ограничить материал известными пространственными пределами и найти смысловой центр картины, сформировать его на снимке, усилить, подчеркнуть с помощью особого акцента, помогающего зрителю сосредоточить внимание именно на ведущем элементе сюжета и композиционного рисунка кадра.

Задача, казалось бы, совершенно ясная. Но вместе с тем очень часто серьезным недостатком снимка становится ошибка именно этого типа; мы встречаемся с одинаково четким изображением всего материала, попавшего в поле зрения объектива. Кадр начинает пестреть множеством мельчайших подробностей, рисунок снимка делается запутанным, перегруженным деталями. И глаз зрителя, рассматривающего снимок, не может остановиться ни на чем определенном, потому что на картинной плоскости нет какой-либо фигуры или предмета, привлекающих к себе особое внимание, т. е. нет ударения, акцента, поставленного на главном, ключевом элементе сюжета. Нет этого основного композиционного начала, и кадр оказывается несформированным из-за равнозначности всех его частей. А ведь рассмотрение кадра должно начинаться с сюжетно важной части изображения, и акцент, умело организованный фотографом, — залог не только правильного прочтения зрителем содержания снимка, но также и композиционной стройности фотопроизведения.

Как правило, отсутствие акцента говорит о том, что фотограф не только не справился с задачей создания определенной геометрии кадра, но и плохо разобрался в материале, в существе и смысле выбранного для съемки сюжета, мотива. Дело уже не только в том, что фотограф не сумел правильно использовать изобразительный прием, ошибка здесь глубже: в обилии материала, с которым встретился в жизни, он не нашел его основного звена, а именно оно и должно было стать на снимке ключевым и в смысловом, и в изобразительном отношении.

Между тем фотограф располагает множеством творческих приемов и изобразительных средств, которые активно помогают ему решить поставленную задачу. Что это за приемы и средства? Найти их и раскрыть их изобразительную силу нам помогут примеры.

Одним из таких примеров может служить фото 8 — классическая работа известного фоторепортера Дм. Бальтерманца «Чайковский». Этот пример особенно показателен, так как снимок сделан в реальной боевой обстановке, когда режим времени, отпущенного фотографу на съемку, достаточно жесткий, обстановка сложная и добиться в этих условиях композиционно завершенного кадра совсем не просто. Для этого нужны и опыт, и журналистская хватка, и талант. Перед нами кадр, который говорит зрителю о многом: и о трудных военных дорогах, и о дорогой цене победы, и о том, что советские воины — люди большой души, люди, которым нужен мир... Фоторассказ впечатляет, волнует зрителя.

Созданию впечатления помогает то, что снимок четок и закон-

чен по изобразительному решению. Кадр заполнен большим и разнообразным материалом, и все, что охватывается его рамкой, важно и необходимо для раскрытия сюжета, для обрисовки обстановки действия. Однако это обилие материала не мешает стройности композиционного рисунка. Это происходит потому, что элементы, с помощью которых автор разрешает композиционные задачи, отчетливо делятся на главные и второстепенные. Главный объект изображения акцентирован очень энергично. Рассматривая снимок, мы сразу же обращаем внимание именно на смысловой центр картины — группу солдат, в краткую минуту передышки собравшихся у пианино. Какими конкретными изобразительными приемами автор добивается этого эффекта?

Главное в кадре, его сюжетно важная часть — группа солдат — помещена в центр картинной плоскости. Это активное пространство кадра, сюда, к его геометрическому центру, легко направляются взгляд и внимание зрителя, и это один из распространенных способов создания акцента на главном. Очерчивая изображаемое пространство рамкой кадра, автор оставляет за его пределами немало других подробностей обстановки прифронтовой полосы, но в кадре оказывается только необходимое и достаточное для зрительного воплощения выбранного для съемки сюжета. Фрагмент времени и пространства определен совершенно точно, как точна и взятая крупность плана.

Следует обратить особое внимание на распределение материала по глубине кадра. Прежде всего здесь нужно отметить нарастание светлоты тона от переднего плана к среднему и, наконец, к самому отдалению, к участкам фона. Передний план «нарисован» тонами достаточно темными, так что в них начинают исчезать лишние детали и подробности; главная группа — тонами средней плотности, и поэтому здесь хорошо переданы и световые блики, и полутени, и тени. Очевидно, расчет экспозиции велся именно по этому участку кадра. В проеме разрушенной снарядом стены видны деревья, небо, глубина затянута дымкой (возможно, еще не рассеялись дымы разрывов), и эти участки попадают в зону передержек; изображение получается обобщенным, без навязчивых подробностей. Так локализуются, уводятся из внимания зрителя передний и дальний планы, а самым отчетливым и деталированным становится центр кадра, главная группа.

Но наиболее действенным акцентирующим средством в этом снимке служит свет. Световой рисунок кадра очень интересен: в его основе лежит контровой поток солнечного света, врывающегося в помещение сквозь разрушенную стену. Он создает энергичный световой акцент, яркое пятно на музыкальном инструменте, очерчивает контуры фигур, лепит их объемно-пластическую форму. Правда, затянутая дымкой глубина кадра — пятно еще более яркое, но так как оно не деталировано, рисунок там лишен подробностей, нерезок, то по смысловому и изобразительному значению это пятно не спорит с отчетливым сюжетным центром всей композиции.



Фото 8. *Дм. Бальтерманц*. Чайковский

Мы рассмотрели всего один снимок. Но и этот единичный пример демонстрирует нам несколько приемов, с помощью которых фотограф получает в кадре желаемый акцент. Подведем итог, перечислив эти приемы. Прежде всего отметим, что хороший результат дало *размещение главного сюжетного мотива в центральной части картинной плоскости,* притягивающей к себе внимание зрителя. Отдадим должное также правильному выбору *крупности плана,* масштаба изображения фигур и предметов, образующих смысловой центр картины. Отметим также *тональную организацию кадра,* соотношение тонов, образующих рисунок основного объекта изображения и второстепенного материала — обстановки действия, среды, окружения. Назовем еще правильное *сопоставление объекта и фона по степени резкости* и наконец, важнейшее акцентирующее средство — *свет, световой рисунок кадра.*

И если сейчас мы пересмотрим приведенные в этом пособии снимки с точки зрения создания акцента на главном объекте изображения, то увидим, как отчетливо проступает эта закономерность в творчестве разных авторов и в самых различных жанрах фотографии. На фото 1 мы снова встретимся с укрупнением масштаба изображения ведущих элементов композиции, с насыщенным и контрастным тональным рисунком этих элементов, с мягкой по тонам и оптически нерезкой глубиной кадра. Фото 2 показывает, что для его изобразительного решения использовано плотное кадрирование снимка: рамка кадра очерчивает конкретное, намеченное автором пространство, и этим простым приемом он уже производит активный отбор материала и исключает из снимка все, что могло бы перегрузить кадр и лишить четкости его композиционный рисунок. А при таком кадрировании мы можем детально рассмотреть именно то, что хотел показать нам фотограф и о чем он ведет рассказ в своем снимке. И здесь рисунок переднего плана образуется тонами более сочными и контрастными, чем рисунок глубины кадра, которая дается в более мягкой гамме. *Сопоставление контрастного тонального рисунка* основного элемента кадра или переднего плана, если он есть на снимке, с *мягким тональным рисунком фона* — также один из приемов создания акцента.

Мы уже встретились с выразительной силой *светового акцента,* рассматривая фото 5. И выше уже говорилось о том, что свет — вообще одно из главных изобразительных средств в фотографии, что сам термин «фотография» в буквальном переводе означает «светопись». И потому не удивительно, что действенным и часто применимым приемом создания необходимого акцента служит именно характер освещения объекта съемки. Представьте себе такой световой эффект: яркий луч прорезает темноту, оставляя неосвещенным пространство кадра, в то время как предметы или фигура, оказавшаяся в световом луче, выступают из темноты. Свет ставит на этих предметах как бы ударение, дает на снимке их подчеркнутое изображение. Это и есть *световой акцент.* Его особую выразительную силу и использовал автор фото 5.

При съемке этого портрета на снимаемого человека были направлены два основных осветительных прибора. Один из них — источник направленного действия, с его помощью закладывается основа светового рисунка, в результате его действия на лице образуются короткие тени, очерчивающие объемно-пластическую форму. Второй прибор отбрасывает на лицо мягкий поток общего рассеянного света, который насыщает теневые участки, снижает контрасты светотени до нужного автору уровня и помогает достичь пластичного и достаточно мягкого рисунка светотени. Черный костюм девушки и фон не освещены совершенно. И именно сопоставление светлого тона освещенного лица и темной тональности всего остального поля кадра становится ярким изобразительным приемом построения этого поэтичного портретного снимка. Акцент здесь очень энергичен, таков творческий замысел фотографа.

Фото 5 сделано в условиях специального ателье. Но подобный изобразительный результат может быть получен не только при съемке с осветительными приборами. И в условиях естественного освещения могут быть найдены направление основного светового потока, каким на натуре чаще всего становится солнечный свет, и общая раскладка светотени на объекте. Световой акцент на смысловом центре в этом случае будет столь же действенным.

Как образуется световой акцент при работе фотографа на натуре? Приведем пример. На натуре съемка нередко ведется при контровом направлении солнечного света. Контровой свет — это свет, падающий на объект съемки сзади, направленный навстречу объективу съемочного аппарата. Все фигуры и предметы, таким образом, обращены к объективу своей теневой стороной, это обусловливает довольно низкую, темную тональность фотоизображения. Представьте себе, что фотограф снимает жанровую сценку, строит кадр как средний по крупности план и главное действующее лицо сцены находится в центре кадра, в окружении других участников действия. Очевидно, что главный персонаж, контуры его фигуры будут очерчены ярким световым шнуром, как и контуры фигур всех остальных людей, попадающих в поле зрения объектива. Таким образом, фигуры отчетливо выделяются на притемненном фоне, но светового акцента на главном действующем лице пока еще нет. Этот акцент теперь не сложно получить, имея простое приспособление — отражатель, представляющий собой небольшой лист картона, оклеенный белой бумагой типа полуватман либо фольгой. Такая подсветка легко принимает на себя поток контрового солнечного света и отбрасывает его на лицо человека, которого фотограф хочет выделить, акцентировать, сделать самым приметным в кадре. Теперь все другие действующие лица сцены находятся в тени, а главный герой выделен из окружения, подсветка привела к образованию на его лице более высоких яркостей. Разумеется, экспозиция в этом случае рассчитывается по светам, т. е. по яркости, образовавшейся на лице. В результате на фоне общей низкой тональности фотоизображения возникает световой акцент, которого фотограф и добивался.

Разберем еще один часто встречающийся пример съемки на натуре, в котором четкий изобразительный результат достигается также с помощью светового акцента.

Один из самых распространенных и поэтических жанров в фотографии — пейзаж. В альбоме каждого начинающего фотографа немало пейзажных снимков. Казалось бы, при работе в этом жанре особых сложностей возникать не должно. Однако выразительный пейзаж получается далеко не всегда, хотя щедрая природа одаривает фотографа прекрасными пейзажными мотивами! Неудачи чаще всего объясняются тем, что отсутствие достаточного творческого опыта толкает на прямую фиксацию материала, на примитивное, протокольное повторение всего, что попадает в поле зрения объектива. И тогда получается изображение, на котором все видно одинаково хорошо, но и одинаково невыразительно.

Прямое повторение пейзажного мотива, без учета особенностей его перевода на плоскость будущего фотоснимка, успеха не принесет. В жанре пейзажа, так же как и в любом другом, необходимы активное изобразительное решение снимка, отточенность его композиционного рисунка и, несомненно, расстановка акцентов.

Представьте себе, например, что фотограф снимает широкий общий план, пейзаж, пересеченную местность и речушку, причудливо извивающуюся между холмами. Условия освещения при такой съемке могут быть самые различные: в пасмурный день весь объект съемки зальет общий равномерный рассеянный свет; таким же будет характер светового рисунка при съемке в сумерки; в солнечный день изобразительный результат зависит от времени съемки, от направления солнечного света по отношению к оптической оси объектива и т. д. И если при съемке фотограф не учел характера освещения объекта, то снимок может оказаться неудачным. Так, когда солнце находится за спиной фотографа, объект будет освещен от аппарата. Такой свет часто называют «передним» — он падает на объект спереди. В этом случае все, что попадает в поле зрения объектива, освещено совершенно равномерно, в одинаковую силу, и, естественно, с одинаковой степенью подробности рисуется на пленке. Все детали и части изображения на таком снимке оказываются равноценными, он начинает перегружаться и пестреть деталями, и зритель уже не в состоянии оценить смысловое и композиционное значение разных элементов, поскольку этого не сделал и сам фотограф. Главное здесь не отделено от второстепенного, необходимое — от случайного. И все потому, что автор снимка не сумел правильно расставить акценты, не проделал необходимой работы ни по осмыслению материала, ни по его световому решению.

А как следовало использовать здесь характер освещения? Можно ли в условиях натурного освещения добиться светового акцента на главном звене такого объекта съемки? Несомненно, можно. Учебная работа над пейзажем требует и времени, и терпения. Характер светового рисунка будет меняться в течение дня, и полезно проследить эти изменения или хотя бы умозрительно пред-

ставить себе, как выглядит объект при боковом или контровом направлении солнечного света, при высоком полуденном или низком предвечернем положении солнца над линией горизонта. Такая работа постепенно разовьет у фотографа столь важное для него свойство, как *умение видеть.* Правильно говорят художники, что «смотреть» — еще не значит «видеть». А «видеть» в данном случае означает оценить характер освещения с точки зрения изобразительного результата, который дает тот или иной световой рисунок.

И в нашем случае пейзажной съемки было бы очень выгодно *контровое направление* солнечного света: как мы уже видели в одном из предыдущих примеров, бо́льшая часть элементов объекта съемки была бы обращена к объективу фотоаппарата теневой стороной и на снимке передавалась бы темной тональностью; поверхность реки, как поверхность зеркальная, в потоке контрового света ярко бликовала бы. На таких высоких яркостях и соберется внимание зрителя; иными словами, материал картины потеряет свое монотонное звучание (как было в случае съемки при переднем свете), на главном элементе композиции образуется необходимый *световой акцент.*

К перечисленным средствам получения акцента на главном объекте изображения следует отнести и такой прием, часто встречающийся в современной фотографии, когда в одном кадре совмещаются два плана различной крупности. Например, на снимке мы видим общий план интерьера заводского цеха, а на его фоне на переднем плане сфотографирован человек. Естественно, что, находясь близко к аппарату, он изображается в кадре крупно, и таким образом на снимке *общий план* цеха завода совмещается с *крупным планом* человека. На этом главном персонаже сюжета возникает четкий акцент как следствие укрупненного масштаба рисунка. Это *размещение главного объекта изображения на переднем плане* и есть еще один из способов получения необходимого смыслового и изобразительного акцента на сюжетном центре композиции.

Назовем среди изучаемых приемов и сопоставление объекта и фона по тональному контрасту: контраст тонов помогает выявлению главного объекта изображения. Фото 5 показывает нам, как отчетливо рисуется освещенный, переданный светлыми тонами объект на темном, неосвещенном фоне. Таким же отчетливым станет темный объект, проецирующийся на светлый фон.

Перечисленные творческие приемы — это, конечно, не весь арсенал средств, а лишь примеры возможных изобразительных решений проблемы создания акцента на сюжетном центре. Материал, с которым фотограф встречается в жизни, необычайно разнообразен, и его своеобразие каждый раз подскажет вдумчивому мастеру новые способы творческого решения кадра.

Художественную палитру разнообразят также одновременное использование и сочетание приемов. Чаще всего в хорошо организованном кадре акцент возникает как следствие, например, цент-

рального расположения на снимке главного объекта изображения, который в то же время контрастирует с фоном по тональности. В других случаях мы видим главный объект на переднем плане, он дается в укрупненном масштабе, к тому же оптический рисунок его полностью резок, тогда как на фоне резкость в значительной степени потеряна. Словом, создание акцента осуществляется самыми разнообразными средствами и перечислить здесь все существующие способы просто невозможно. В учебной практике, в школе мастерства важно усвоить основные принципы. В дальнейшем перед каждым фотографом открывается путь к индивидуальному, самобытному творчеству, и каждый найдет свою систему приемов для решения одной из узловых задач композиции — выделения главного объекта изображения из материала, который охватывается и рисуется на снимке объективом.

ПРИНЦИП РАВНОВЕСИЯ ПРИ ЗАПОЛНЕНИИ КАРТИННОЙ ПЛОСКОСТИ

Итак, теперь мы знаем, что вслед за выбором сюжета фотографу необходимо определить, какая именно часть сюжета, какая фигура в группе или деталь пейзажа должны выступать как главные при общем распределении материала в пределах поля кадра.

Но где следует поместить этот доминирующий мотив, в какой части картинной плоскости он должен оказаться? Как сопоставить его со второстепенным по значению материалом, который тоже важен, передает среду, разрабатывает основной мотив, дает зрителю дополнительную информацию, завершает композиционный рисунок кадра?

Речь пойдет, следовательно, об общей схеме рисунка изображения, о заполнении картинной плоскости, способах и приемах, которые помогают решить эту проблему. Это будут обобщения, подсказанные творческим опытом фотографии, закономерности, проступающие в самых различных жанрах фотоискусства.

Выразительность и завершенность снимка тесно связаны с понятием *«композиционное равновесие»*. Это термин условный, но известно, что законы равновесия масс на плоскости существуют объективно, как законы зрительного восприятия. Под «зрительным равновесием» разумеется правильно найденное фотографом соотношение правой и левой частей кадра, его верха и низа, что дает ощущение гармонии рисунка, устойчивости, композиционной стройности картины. Такой изобразительный результат получается в том случае, когда изображаемый материал — фигура, предметы и все остальные компоненты рисунка — размещаются в рамке видоискателя и на снимке так, что ни одна из частей фотографической картины не оказывается перегруженной и гармонично сочетается с другими ее частями.

Среди объективно существующих законов зрительного восприятия плоскости один из важнейших — закон равновесия масс, опирающийся на естественный для человека инстинкт равновесия, на

чувство гармонии рисунка, на эстетическое чувство, откуда и рождаются требование и необходимость организовать элементы рисунка в определенную композиционную конструкцию картины. Причем равновесие не следует понимать как элемент только конструктивный, декоративный, дающий внешний, чисто изобразительный эффект. Как и все другие изобразительные средства и приемы в искусстве, оно должно быть использовано для развития сюжета и играть смысловую роль.

Как же следует организовать кадр, чтобы его рисунок стал законченным, гармоничным, а общая его композиция приобрела необходимую уравновешенность?

У начинающего фотографа нередко появляются простейшие, но тем не менее строго уравновешенные композиции. Они подсказаны интуицией, стремлением пусть к элементарной, но зато к предельно четкой структуре рисунка. Объектив «смотрит в упор» на центральную фигуру объекта съемки, и она оказывается точно в геометрическом центре кадра, как это показано на рис. 29. Главный мотив здесь — акцентное изображение ведущего элемента композиции, или единственного объекта изображения (портрет), и мы уже знакомы с этим приемом создания акцента: для его получения следует размещать сюжетно важный элемент кадра именно в центральной части картинной плоскости. Но рис. 29 имеет еще одно достоинство: это изобра-







29. Центральное положение главного объекта изображения

30. Главный объект смещен в сторону от центра. Равновесие нарушено

31. Композиция уравновешена дополнительным элементом

жеиие строго уравновешено, поскольку правая и левая части кадра здесь совершенно тождественны. Так фотограф интуитивно пришел к уравновешенной композиции, и *центральное размещение в кадре главного объекта изображения* — один из нередко используемых, простейших способов достижения устойчивого равновесия рисунка. Приближение объекта съемки к центральной вертикальной оси кадра часто встречается в композициях портретных снимков, этот прием использован при изобразительном решении фото 5. Применяются такие построения и в других жанрах фотографии.

Однако использование этого приема требует известной тактичности, так как простое размещение главного объекта изображения точно в геометрическом центре кадра часто приводит к образованию крайне примитивного лииейного рисунка, когда, иапример, снимаемый человек стоит или сидит в центре снимка, развернут фронтально на аппарат, а взгляд его направлен прямо в объектив. При этом нередко вправо, влево, вверх и вниз от фигуры фотограф оставляет совершенно одинаковое свободное пространство. Решения проблемы равновесия он, конечно, в этом случае добивается, но одного этого мало. Снимок оказывается таким примитивным, что полученное равновесие никакой особой ценности ему не придает.

Поэтому в подобных случаях структура снимка должна быть и сложнее, и богаче. Рисунок кадра усложняется введением в поле зрения объектива дополнительных элементов, которые, разумеется, прежде всего несут смысловую нагрузку, но участвуют и в разработке композиции снимка. Человек, находящийся в центре кадра, не обязательно должен быть повернут в стороиу точки съемки строго фронтально, взгляд его может быть направлен не прямо в объектив и т. п.

Например, рисуиок фото 5, построенного по принципу цеитральной композиции, обогащается интересным тональным решением, изящным сопоставлением мягкого и нежного по тональным переходам лица с черным, глухим тоном фона.

С уравновешенной центральной композицией мы уже встретились иа фото 8, и оно имеет удивительно поэтичный композиционный ключ: центральное положение основной группы — это главный, но далеко не единственный элемент рисунка, в разработке которого участвует многообразный, важный и по смыслу, и по композиционному значению материал, ведь обстановка здесь не менее важна, чем сама сцена. Центральная группа привлекает внимание прежде всего, но, рассматривая картину, зритель обязательно заинтересуется всем, что окружает эту группу, и именно в сопоставлении лирического, такого мирного момента краткой передышки бойцов и военной обстановки, в которой происходит действие — звучит прекрасная музыка Чайковского, и заключается весь смысл картины. Все здесь важно: и характер освещения, и глубокое пространство, переданное с помощью элементов воздушной перспективы. Словом, удивительно гуманной, поэтической сце-

не найдено адекватное ей законченное изобразительное решение. Вот какой результат может дать уравновешенная центральная композиция! Она — верный помощник фотографа во многих случаях, и подобные снимки ничего общего не имеют с упрощенным линейным рисунком неумелых, примитивных кадров, где центральная композиция понята слишком прямолинейно.

Заметим, что уравновешенная центральная композиция крайне устойчива, иначе говоря, статична, и это ограничивает ее применение при съемке сюжетов, связанных с движением. Быстро движущийся объект, зафиксированный в центре кадра, теряет свою динамику, движение тормозится, а в крайних случаях неудачи и вообще на снимке не передается.

Но вот иной композиционный замысел фотографа: главный объект изображения смещается в сторону от центра, оказывается у левой границы кадра. Он дается в укрупненном масштабе, на нём сосредоточивается внимание зрителя: задача создания смыслового и зрительного акцента на сюжетном центре композиции решена. Но как выглядит кадр, показанный на рис. 30? Он изобразительно не закончен, свободное пространство в правой части картинной плоскости для разработки композиционного рисунка кадра не использовано, его появление ничем не мотивировано. Правая и левая части снимка нагружены по-разному: слева — человек, справа — пустота, и эти части изображения становятся несопоставимыми ни по смысловому, ни по изобразительному значению компонентов. Мы имеем все основания заключить: *левая часть кадра перегружена изобразительным материалом, а гармония рисунка, равновесие в кадре нарушены.*

Существует традиционный прием приведения такой системы в равновесие: свободное пространство должно быть использовано для развития темы и для композиционной ее разработки, а это значит, что пустой участок кадра необходимо заполнить материалом, важным и по смыслу, и по живописности структуры. И тогда на рис. 31, как противовес основному, весомому элементу кадра, в правой его части появляется дополнительная деталь. Портретное изображение теперь сопоставляется не с пустым, незаполненным фоном, а с уравновешивающим композицию элементом. Это — шаг вперед: уточняется характеристика персонажа; изобразительно композиция приобретает более развернутую структуру и одновременно становится строго уравновешенной.

Заключая это рассуждение, скажем, что смещение фигуры в левую часть кадра с самого начала предполагало именно такую (или подобную) структуру будущего снимка, ибо только при таком рода конечном результате приобретала смысл начальная фаза построения этого рисунка изображения — смещение фигуры от центра к левой границе рамки кадра.

Правильность сделанных выводов подтверждают фото 9 и 10. Эти примеры показывают, что композиционно портрет можно решить по-разному: достаточно выразителен по рисунку и первый его вариант (фото 9). Положение фигуры здесь почти централь-



Фото 9. *А. Вовк.* Портрет на опушке леса



Фото 10. *А. Вовк.* Жил-был у бабушки беленький козлик

но, но и кадрированне снимка сделано с учетом особенностей центральной композицнн — ни справа, нн слева от фигуры нет сколько-нибудь значительного лншнего, не мотнвированного свободного пространства. А во втором варианте (фото 10) фигура смещена от центра, зафикснрована в правой частн картинной плоскостн. Но сделано это с определенной мысль'о — ввести в кадр новый сюжетный элемент н нспользовать его для композиционного и смыслового завершения картнны. И, конечно, дело здесь не просто в декоративном обогащенни рисунка; новый компонент обладает актнвной характеризующей силой, и в таком варианте портрета мы получаем о главном персонаже много дополннтельных сведений!



32. Равновесие с учетом направления поворота человека

Близко к этому приему получения уравновешенной композиции стоит другой способ достижения такого же результата: в ряде случаев, часто в архитектурной съемке, применяются так называемые *симметричные композиции*, т. е. рисунки изображения, в которых правая и левая части картины тождественны, а материал, представленный в этих частях, одинаков не только качественно, но и количественно.

Симметрия обусловливает самую строгую уравновешенность частей фотоснимка и возникает чаще всего при использовании центральной точки съемки, когда оптическая ось объектива, направленного на предмет изображения, совпадает с центральной осью объекта. Мы уже встречались с центральной композицией на рис. 13, она нередко дает симметрию изображения. Здесь, как и во всех случаях применения такого построения кадра, прием возникает в виде отклика на характерные особенности снимаемого объекта. В архитектурных съемках, например, симметрия кадра, как правило, применяется при фотографировании сооружений и ансамблей, симметричных по своим архитектурным формам, причем очевидно, что архитектор рассчитывал на рассмотрение этих сооружений именно с центральной точки, именно отсюда зритель оценивает строгую соразмеренность частей сооружения, его гармонические геометрические формы, его собственную композицию. Именно при обозрении с центральной точки наибольшее впечатление гармонии архитектурных форм производит классический фасад Большого театра на площади Свердлова в Москве и по достоинству оцениваются стройность и легкость архитектурной композиции здания Московского государственного университета на Ленинских горах.

Но вот на рис. 32 мы встречаемся с новым для нас случаем уравновешенной композиции. Полезно здесь также вернуться к рис. 26. Это — кадры, различные по сюжетам и жанровым признакам: первый — портретная композиция, второй — спортивный репортаж. В то же время их роднит и нечто общее: в обоих случаях в основе композиционного решения кадра лежит принцип равновесия, и достигается оно похожими приемами. И там, и здесь в ле-

вой части кадра оставлено значительное свободное пространство, но появилось оно не случайно, и, что самое удивительное, это фактически ничем не заполненное пространство не нарушает гармонии композиционного рисунка. Не возникает никакого желания уточнить эти композиции с помощью кадрирования, напротив, срез свободного пространства рамкой кадра привел бы к композиционному разладу, к ухудшению изобразительного результата.

В чем здесь дело? Мотивом для равновесной композиции здесь служит развивающееся в кадре движение, и тогда незаполненная часть кадра приобретает свой смысл и значение. Мы подробно рассмотрели эту проблему в разделе «Определение границ кадра».

До сих пор речь шла об установлении гармоничных соотношений правой и левой частей картины, т. е. о равновесии в горизонтальном направлении. Но те же законы заполнения картинной плоскости относятся и к сопоставлениям верха и низа кадра. Глаз человека так же чувствителен к перегрузкам верхней и нижней частей картины, как и к излишней загруженности одной из ее сторон. Вот почему рис. 33 кажется зрителю незаконченным, центр тяжести изображения здесь резко смещен книзу, все выражающие его предметы и фигуры размещены ниже линии горизонта. Тогда верх становится незаполненным, пустота здесь ничем не мотивирована, и рисунок легко кадрируется сверху.



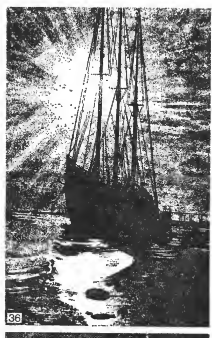




33. Равновесие по вертикали нарушено, перегружен низ

34. Композиция уравновешена дополнительным элементом рисунка

35. В композицию включены облака, отражения в воде, чем и достигается равновесие





36. Композиция уравновешена отражением, ярким солнечным бликом на воде

37. Неуравновешенная композиция

А как следует соотносить верх и низ снимка? Несколько возможных способов достижения равновесия по вертикали показаны на рис. 34, 35, 36. В первом случае (рис. 34) элементом, уравновешивающим тяжелый низ картины, стала впечатанная в кадр изобразительная деталь — графический штрих, важный также и по смыслу. На рис. 35 этим элементом стали живописные отражения вечерних огней на воде. В рис. 36 использован яркий световой блик в нижней части кадра, зеркальное отражение солнца в воде, и этот дополнительный компонент приводит в состояние равновесия всю изобразительную структуру рисунка.

Активную роль в решении проблемы композиционного равновесия играют *свет, характер светового рисунка кадра, отдельные элементы этого рисунка* — форма световых пятен, распределение светотональных масс, раскладка падающих теней. Но об этом речь пойдет ниже, в разделах гл. V, посвященных световому и тональному рисункам снимка.

Неуравновешенные композиции, как правило, применяются при съемке динамичных сюжетов. Пример, в котором нарушен классический принцип равновесия, показан на рис. 37. Фигуры спортсменов расположены в левой части кадра, у самой его рамки, и сюда же, как бы выходя за границы картинной плоскости, направлено и происходящее в кадре движение. Центральная ось группы несколько наклоне-

на н потеряла свое устойчивое вертикальиое положение. Все это и есть особеииости композицин, которую приинято называть *иеуравиовешенной*. Как к ней приходит фотограф? Он знает, что равиовесне сообщает снимку общую устойчнвость. Но тогда потеря равиовесия есть выход из устойчивого положения н, следовательио, содержит в себе дииамическое иачало. Зиачит, иеуравиовешеииая композиция должна помочь передаче движения и сделать сннмок более диианмичиым. Так оио и есть: потеря композициоииого равиовесия на рис. 37 усиливает эффект виутрикадрового движеиия.

Все примеры, которые мы рассматривали до сих пор, иесмотря на разиообразие нх тематнки, жанровой приидлежиости, нзобразительных решеиий, оказалнсь построеиными как композицни уравиовешеииые. Это ие удивительио, так как в фотографин, как, впрочем, и в другнх видах нзобразительиого искусства, уравиовешеииые композиции распространеиены более, чем какие-либо другие.

Одиако существуют и иные композициоиные формы, в частиостн композиции, в которых прницип равиовесия автор созиательио иарушает, ие случайио, коиечио, ио в целях достнжеиия определеииого изобразительного эффекта. Такое необычное решение всегда обусловлеио содержаиием картииы, фотограф использует такого рода построеиия только потому, что сюжет в этом случае получает особую выразительиость.

Неуравновешеииая композиция, виосящая известиое беспокойство и, следовательно, подвижиость в изображеииый сюжет, хотя н иечасто, ио используется и в портретиых сннмках. Главиый объект изображення — человек здесь опять-таки должеи находнться у граиицы кадра, а взгляд его порой буквальио упирается в эту граиицу, возннкающую как препятствие движеиию. Какой же нзобразнтельиый эффект дает такой прием органнзацин кадра? Движеиие, возникшее здесь, кажется порывнстым, иеожнданым, резкнм. Словио человек иеожидаиио повериулся либо быстро двниулся с места. И если фотограф хочет выразнть нмеиио такой характер действия, то его прием композициоииого построення кадра следует оценить как правнльный, дающий должный эффект.

Итак, применение иеуравиовешеииой композицни может быть хорошо продуманным приемом оргаиизацин кадра, которым фотограф добнвается определеииого зрительиого эффекта, глубже и полнее выражает содержаиие картины. Нарушеине равиовесия виосит в иее элемент беспокойства, иеустойчивостн, отчего н возиикает эффект днамичиости изображения. Этн свойства иеуравновешеииой композиции используются художииком, который вполие созиательно отказывается от равиовесия во имя особого выразнтельного решеиия определеииых смысловых задач.

Неуравиовешенные композицни в фотографнн встречаются значнтельио реже, чем композицни уравиовешеиные, нмеющие самое шнрокое распространенне в пейзаже, портрете, натюрморте н многих другнх разделах фотографни. Но иа своем месте оин прекрасно служат действеииым изобразнтельиым средством решеиия сюжетов н тем, требующнх диианмического построеиия кадра.

Перечень способов построения уравновешенной композиции, разработанный в предыдущем разделе главы, следует дополнить еще одним приемом, который связан с понятием ритмического рисунка кадра, ритмическими повторами основного композиционного мотива.

Рисунок кадра, несомненно, приобретает устойчивость, если изобразительный материал равномерно распределяется по всему полю кадра. Этот один из простейших способов достижения композиционного равновесия оказывается доступным всем начинающим фотографам, т. е. тем, кто в своем композиционном творчестве не дошел до разработки более сложных структур и не ощутил выразительной силы многоплановых изобразительных решений кадра. К подобным решениям, как и к элементарным, но устойчивым центральным композициям, фотографа ведет чисто интуитивное стремление к стабильности, устойчивости рисунка, и он в принципе получает такой результат. Однако нередко подобные снимки оказываются столь примитивными, что производят впечатление композиционно не разрешенных. Кажется, что фотограф вообще не ставил перед собой никаких задач по изобразительному решению снимка. Примером такой неудачной работы может служить фото 11, пейзажный мотив. Материал здесь равномерно распределен по всему полю кадра и перегрузок одной из частей картины не возникает. Но деталями перегружена вся картинная плоскость! Рисунок становится запутанным, пестрит множеством ненужных подробностей, и, на что бы ни надеялся фотограф, беря в кадр весь этот материал, — на уравновешенность композиции, на то, что кадр с точностью повторяет найденный пейзажный мотив и, следовательно, должен сохранить для зрителя правду и красоту этого уголка города, или еще на что-либо, — его творческие планы и надежды в таком снимке не осуществляются. Зрителю трудно рассматривать подобные изображения, поскольку фотограф не проделал необходимой работы по осмыслению материала, по его раскладке на картинной плоскости. И своих впечатлений и размышлений зрителю передать не сумел. Рыхлость композиционной формы озадачивает зрителя и не помогает ему разобраться в материале картины.

Обратимся теперь к следующему снимку — к фото 12 (*В. Елкин.* Осенний мотив), который также близок к жанру пейзажа, а по материалу (городской парк, деревья) родствен фото 11. Однако здесь мы встречаемся с совершенно иным изобразительным решением, с четкой и выразительной композиционной формой, с глубинным построением кадра. Все здесь участвует в разработке темы: и линейный рисунок, и воздушная перспектива. А ведь и в этом примере материал равномерно распределен по всему полю кадра, что дает ощущение устойчивого и полного равновесия тональных масс.

Почему же при одинаковой композиционной предпосылке —



Фото 11. Пример снимка, перегруженного деталями

достижении равновесия равномерной нагруженностью всех частей картины — получены два столь различных результата? Сравнение снимков дает ясный ответ на вопрос: если в первом примере деревья и другие элементы рисунка находятся в самых произвольных соотношениях, то во втором случае эти соотношения упорядочены, деревья определенным образом чередуются, их разделяют примерно равные или подобные промежутки, элементы общего рисунка как бы повторяются в логической последовательности.

Таким образом, мы встретились с понятием *ритма, ритмического рисунка изображения.* Под ритмом в произведениях искусства обычно понимают закономерное чередование композиционных элементов, их повторяемость через определенные промежутки, порядок их сочетания. Теперь мы понимаем, что в нашем неудачном примере, композиционно не выстроенном фото 11, главным недостатком было полное отсутствие ритмического начала. А оно необходимо в данном случае, так как обильный материал кадра требовал определенной упорядоченности. Ее и могла дать ритмичность линейного рисунка, которую удачно применил для построения своего снимка автор фото 12.

Ритм — элемент общей композиции снимка и одно из средств, с помощью которых достигается ясность формы, а нередко и оригинальность воплощения темы. В искусство ритм приходит из жизни. В природе мы постоянно встречаем ритмические повторы и умеем ценить их красоту. Они — в стройном рисунке лепестков цветка, в отчетливых линейных повторах волн, набегающих на берег. Последовательно чередуются зерна в колосе спелой ржи, и ветер укладывает пески пустыни в затейливые складки. Чередуются уходящие к горизонту борозды вспаханной земли. Наблюдательный фотограф отыскивает эти рисунки в жизни и на них основывает ритмические композиционные построения снимков. И именно потому насыщены жизнью и подлинной красотой лучшие, классические работы мастеров фотографии, основанные на ритмичности линейных рисунков, что они не только нарядны и декоративны по своей структуре, но и жизненно правдивы, вызывают у зрителя точные ассоциации.

Можно подумать, что невелика заслуга фотографа в построении ритмичного рисунка снимка, если эти ритмы встречаются в жизни в готовом виде. Такое мнение, конечно, ошибочно. Не всем дано подметить эти ритмы и оценить их значение для структуры будущего снимка. Нужен зоркий глаз художника, чтобы найти ритмическое начало композиции в жизни, нужна рука мастера, чтобы воспроизвести эти ритмы на снимке не в их чисто внешнем проявлении, а в истинном смысле и значении.

Ритм, увиденный в жизни, не механически переносится на снимок, а ложится в основу его композиционного рисунка и превращается в ритм линий, в чередование тонов, выявленных и сформированных с помощью изобразительных и технических средств фотоискусства.

К ритмическим построениям мы относим прежде всего снимки



Фото 12. *В. Елкин.* Осенний мотив

с четко выступающей изобразительной структурой, отчетливым делением пространства кадра на равные, подобные или похожие сюжетные, линейные или тональные элементы. Примером такого ритмического снимка и служит фото 12, где использовано членение картинной плоскости в горизонтальном направлении. Это привычная и часто используемая форма заполнения кадрового пространства. Но оно может ритмично делиться не только в горизонтальном направлении. Подобный же отчетливый рисунок нередко располагается в направлении вертикальной оси картины, и тогда ритмические повторы композиционного мотива идут снизу вверх. В других снимках можно встретить и ритм диагоналей, поскольку в фотографии нередки глубинные построения, основанные на закономерном чередовании наклонных линий, по направлению близких к диагоналям прямоугольника кадра.

Ритмическое распределение элементов композиции может идти не только по плоскости снимка, но также и от переднего плана в глубину кадра, и тогда ритмический рисунок несколько усложняется: поскольку здесь на рисунке заметно скажутся перспективные сокращения, его элементы будут уже не равны между собой, но лишь подобны.

Свои поиски ритмических построений фотограф, конечно, начинает с простейших ритмов, помогающих получить четкое и лаконичное линейное решение кадра. И в ученический период эти

ритмические повторы дают порой слишком стилизованные, чуть ли не схематические изображения. Но постепенно, совершенствуя мастерство и проникая в подлинную красоту жизни, фотограф приходит к более тонким ритмическим построениям, возникают нюансы, полутона, обогащающие изобразительный строй снимка. Да и наш положительный пример — фото 12 тоже обогащен многими другими характерными для этого пейзажа деталями и подробностями, кроме ритмической основы рисунка. На первом плане не только темные силуэты стволов деревьев, но и их отражения на влажной поверхности асфальта. Эти стволы, естественно, имеют не одинаковую форму, их разделяют не равные промежутки, но тем не менее в чередовании светлого и темного здесь возникает своеобразный ритм. На снимке хорошо разработана глубина кадра, переданная светлыми тонами и мягкими тональными переходами. Так это и должно быть, поскольку дали просматриваются сквозь пелену дождя. На таком фоне контрастный передний план становится особенно отчетливым. Очень важно, что все эти элементы рисунка использованы не формально, именно с их помощью создается поэтическая картина осени.

Верность жизненному материалу нередко приводит к усложнениям ритмических построений фотоснимков. Но это совершенно закономерно, ведь ритмы природы редко бывают такими же четкими, как графические ритмы в изделиях рук человеческих, такие, какими мы видим их в архитектуре или мачтах высоковольтных линий. А естественные ритмы, специально доведенные фотографом в снимке до сухого стилизованного линейного рисунка, чаще всего оставляют впечатление искусственной схемы или чисто учебного упражнения.

Понятие «ритм» принято относить главным образом к линейному рисунку кадра. Но с равным правом в снимке для его ритмического построения можно использовать и чередование световых пятен, бликов, падающих на поверхность теней, повторы участков светлого или темного тонов. Следовательно, понятие ритмичности расширяется, оно может быть отнесено не только к элементам линейного рисунка, но и к светотональной структуре кадра.

Итак, кроме композиций, в основе которых лежит четко сформированный сюжетный центр картины, и уравновешенных композиций мы теперь имеем представление также о рисунках изображения, основанных на ритмических повторах.

ОБЪЕКТ И ФОН В КАДРЕ

В хорошо разработанном по композиции снимке, где сюжет развивается в пространстве и фотограф достаточно убедительно выявил и передал эти пространственные характеристики объекта в целом, ясно различаются его основные глубинные зоны: зона основного объекта изображения, второй план и фон.

Каждая из этих зон несет свою смысловую и изобразительную нагрузку. Главный объект изображения есть основное звено повест-

бования. Второй план, как правило, передает среду, обстановку, которая «работает на сюжет» и обладает большой характеризующей силой. Однако в ряде случаев и в некоторых жанровых разновидностях снимков, в своеобразных композиционных решениях портрета и даже жанровых сцен второго плана в кадре может и не быть.

А вот третий компонент глубинной композиции — фон — в кадре есть всегда, хотя в одних случаях он играет весьма активную роль, а в других ему отводится самое скромное место.

Соотношение объекта и фона — важная проблема в изобразительном искусстве и в фотографии, естественно, также. Ей всегда уделяется пристальное внимание, ее решения многообразны. Но наметим ключевые позиции к решению проблемы. Рассмотрим роль фона, его значение, его соотношение с главным объектом изображения или, что вернее, соотношение главного объекта с фоном, на который этот объект проецируется.

Несомненно, одна из важнейших функций фона — его способность «стать именно *фоном* для объекта», т. е. отойти в отдаление, стушеваться, занять подобающее место в композиции, выгодно оттенить главный объект изображения. Частично мы уже занимались этим вопросом, когда говорили об акценте на сюжетном центре композиции. Но сейчас мы вынуждены еще раз вернуться к этой теме, потому что в изобразительной структуре кадра все прочно связано и строгое деление целого на отдельные элементы изобразительности невозможно, да и не нужно. Поэлементный анализ структуры фотокартины ведется лишь в целях методических, чтобы, выделив несколько искусственно определенную проблему, можно было бы уделить ей должное внимание и всесторонне ее изучить. Но лишь для того, чтобы, получив необходимые знания, в дальнейшем, в творческом процессе синтезировать элементы и создать законченную фотографию в виде целостного произведения, в единстве и взаимосвязи всех ее частей.

Итак, фон должен оставаться фоном, не спорить по значению с сюжетно важным материалом кадра. Какими же свойствами и особенностями он должен для этого обладать? Здесь полезно вспомнить один из законов зрительного восприятия картины, упоминание о котором встречается еще в трудах Леонардо да Винчи. Закон этот утверждает, что глаз человека, рассматривающего картину, притягивают прежде всего места наивысших яркостей и энергичных контрастов. Следовательно, самые высокие яркости и контрасты должны возникнуть на главном объекте изображения, фон же должен быть по рисунку менее контрастным, чем объект, что важно еще и для передачи расстояния между ними, для создания иллюзии воздуха, разделяющей их воздушной среды.

Фон помогает выделить в кадре главное, усилить его эффект. В «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи читаем: «Ты должен ставить свою темную фигуру на светлом фоне, а если фигура светлая, то ставь ее на темном фоне. Если же она и светла и темна, то ставь темную часть на светлом фоне, а светлую часть на

темном фоне». Фотография многому может поучиться у живописи. Разумеется, речь идет не о прямых заимствованиях, а об освоении многовекового опыта живописи, ее культуры, ее открытий. Фотография — особый вид изобразительности, она не может и не должна пытаться повторять живописные структуры, что вело бы лишь к подражаниям и насилию над спецификой фотоизображения. Но то, чем богата живопись, должно стать достоянием фотографа, расширить его представление о творческих возможностях фотоискусства.

Итак, тональность фона оттеняет фигуру. А это значит, что в линейном, тональном и световом решении фона автору снимка следует отталкиваться от того, как освещена и расположена в кадре фигура, каким сочетанием тонов она нарисована. Иначе говоря, возникает требование *единства, взаимосвязи изобразительного решения фигуры и фона*, без чего не может возникнуть общая целостность произведения.

Например, если фотограф работает в павильоне и снимает портрет, представляющий собой по крупности средний план, он начинает строить схему света с того, что направляет основной осветительный прибор на человека с целью выявить объемно-пластическую форму лица и фигуры. Затем прибором общего рассеянного света он подсвечивает тени, снижает возникшие контрасты до необходимого уровня. Как же этот эффект светотеневого рисунка разрабатывается на фоне? Понятно, что он должен быть освещен в таком же ключе: направленный свет может образовать на нем световое пятно; возможно, возникнет рисунок луча, характерный для него световой блик; может сложиться и более простое решение фона — в зоне падения луча заметно повысится светлота тона. Очевидно, что для такого освещения фона потребуется специальный осветительный прибор, а направление его действия должно быть прочно связано с основным потоком света, лучом, падающим на лицо и фигуру снимаемого человека.

Итак, часть фона освещена. Но другие его участки, пока еще совершенно не освещенные. Оставить их в таком виде нельзя, необходима подсветка общим рассеянным светом, иначе на фоне возникнут контрасты более высокие, чем на фигуре. А мы знаем, к чему это приведет: акцент с главного сместится на второстепенные элементы, фон станет слишком активным, что недопустимо.

Произведем подсветку фона рассеянным светом. Теперь его, как и фигуру, освещают два источника света, и фотограф, регулируя их соотношения по яркостям, в состоянии добиться правильного сочетания рисунка светотени и ее контрастов на главном и второстепенном материале. Так образуется единый световой рисунок фигуры и фона, создается иллюзия, что все пространство кадра освещено общим реальным источником света (солнце, лампа и пр.), и в его потоке находится объект съемки, все его части. Такое стремление к единству эффекта освещения ведет к образованию выразительного и строгого светового рисунка кадра, без лишних

немотивированных световых пятен, произвольно разбросанных на картинной плоскости.

Взаимосвязь фигуры и фона необходима и в том случае, если фотограф работает на натуре и, следовательно, не имеет возможности специально организовать светотональную гамму кадра и добиться гармоничного соотношения главного объекта и фона, как это было в предыдущем примере. Проблема остается, но становится совершенно иной методика ее решения. И возможность нейтрализовать фон у фотографа есть и в таких условиях. Даже при репортажной съемке, протекающей, как известно, в очень жестком режиме времени, остается минимальный резерв этого времени, чтобы уточнить точку съемки, ее высоту, угол зрения на объект, ее расстояние от центра события. Конечно, главная цель, которую преследует фотограф в это время, — выразительный момент действия, точно уловленная фаза движения. Но одновременно решается и композиционный рисунок кадра, и, в частности, от выбранной точки съемки зависит проекции: при всяком изменении точки съемки объект проецируется на другой участок фона, и это фотограф учитывает обязательно.

Например, снимая спортивный сюжет (прыжок, острый момент футбольной баталии и пр.), фотограф нередко использует нижнюю точку, которая дает возможность спроецировать спортсменов не на перегруженный и пестрый фон трибун стадиона, а на более нейтральный фон неба. Несомненно, это более удачная проекция с точки зрения выявления четкой контурной формы главной фигуры сюжета, героя события или группы спортсменов в решающий момент соревнования.

Но вот интересный поворот в решении проблемы: фон здесь уже не та ничем не загруженная плоскость, с которой мы встретились при съемке портрета. Это — пространство, заполненное живым материалом, уточняющим место действия, участвующим в общей разработке сюжета. Такой фон становится источником дополнительной информации и, по сути дела, принимает на себя функции *второго плана* пространственной композиции. Однако он остается фоном и потому требует того же, в чем нуждается любой другой фон, — известной нейтрализации, обобщенного изображения.

Средства достижения такого рисунка натурного фона — у фотографа в изобилии. И одно из них, встречающееся в практике фотографии, может быть, чаще всех других, — смягчение оптического рисунка фона, увод его в нерезкость. Потеря резкости, как известно, достигается разными путями. Если позволяет экспозиционный режим, снимают с достаточным для искомого эффекта действующим отверстием объектива, и тогда при наводке резкости на главный объект изображения отдаленный фон оказывается за дальней границей резко изображаемого пространства. Если уровень освещенности на объекте высок и объектив необходимо диафрагмировать, резкость наводят на близкое расстояние или, как говорят профессионалы, «плоскость наводки выносят вперед», с тем чтобы главный объект был не в плоскости наводки, а у дальней

границы резко изображаемого пространства. Тогда фон окажется за этой границей и изобразится нерезко. Наконец, если движение в кадре происходит вдоль картинной плоскости, может быть использован прием «съемки с проводкой», дающий специфическую смазку фона, — фотограф панорамирует движущийся объект, движет аппарат с той же угловой скоростью, что и у объекта съемки. Смазанность рисунка фона лишает его конкретности, деталировки, он меньше останавливает на себе внимание зрителя, фигура спортсмена начинает доминировать в кадре. И тем не менее фон не теряет своей характеризующей силы, помогает разработке сюжета еще и тем, что подчеркивает движение, насыщает кадр динамикой.

Следует остановиться и еще на одном важном назначении фона: он призван связать воедино все части картины, изображенные на ней фигуры, группы, предметы. Каждый из этих элементов порознь легче согласуется с относительно спокойным по деталировке и контрастам фоном, чем непосредственно один с другим. К единому изобразительному решению кадра нередко приходят именно через этого надежного «посредника», увязывающего части в единое целое.

Особенно важны тональность и цветность фона в цветном изображении. Нередко именно за счет красок фона в картине возникает единый доминирующий тон, который становится основой ее колористического решения. Очарование палехской миниатюре придает, конечно, удивительная палитра красок. Но ведь очень активен здесь и глубокий черный тон фона. С черным прекрасно согласуется любой хроматический цвет, и потому, объединенные этим черным, живут рядом и гармонически соседствуют все цвета спектра, которыми так богата поэтическая палитра палешан. Есть в их работах богатство красок, но никогда нет пестроты, лубочности. И излюбленный черный фон здесь играет немалую роль.

Многое еще можно было бы сказать о значении фона, но и сейчас уже достаточно ясно, сколь серьезную роль он играет в картине и как важно умело создать фон для основного действия. Недаром рассказывают о крупнейшем фламандском живописце Питере Пауле Рубенсе, что якобы на просьбу взять к себе в ученики молодого человека, который пока мог бы «хотя бы расписывать фоны» в его картинах, он ответил: чему же ему у меня учиться, если он уже умеет делать самое сложное! Оценка фона в этих словах справедливая!

От чего зависят положение границ снимка и его формат? Как ведется кадрирование фотоизображения?

Расскажите о возможностях кадрирования будущего фотоснимка в процессе съемки и в процессе печати.

Какие изобразительные средства фотографии и приемы построения фотоизображения дают возможность получить акцент на смысловом центре кадра?

Раскройте смысл понятия «композиционное равновесие». Какие средства и приемы использует фотограф для построения уравновешенных композиций?

Когда в фотографии используются композиции неуравновешенные? Какой изобразительный эффект они дают?

Расскажите о значении ритмического распределения в кадре элементов его композиционного рисунка.

Как соотносятся в кадре главный объект изображения и фон, на который он проецируется?

Глава V Свет и тон как элементы композиции кадра

О СВЕТОВОМ РЕШЕНИИ СНИМКА

Источник света освещает объект, который отражает упавший на него световой поток в различных направлениях, в том числе и в сторону объектива съемочного аппарата; свет, пройдя сквозь объектив, попадает на светочувствительный эмульсионный слой, где и возникает скрытое изображение.

Такое первичное, элементарное фотоизображение обязательно получает каждый, кто взял в руки фотоаппарат и решил заняться увлекательнейшим делом — фотографией. Может быть, именно эта кажущаяся легкость фотосъемки и привлекает к ней такое огромное число людей!

Но можно ли сказать, что, начиная фотографирование, автор этого снимка «работает со светом» и занимается *световым решением* кадра? Работает со светом — да. Он учитывает количественную сторону освещения, рассчитывает экспозицию. Но о световом решении снимка в полном значении этого слова пока, конечно, нет и речи.

Пока работа идет в ключе определения чисто *количественных характеристик* существующих или создаваемых условий освещения. К этой стороне светового рисунка, которую принято называть *технической работой со светом* или *техникой освещения*, следует отнестись с самым пристальным вниманием. Технически неслаженное фотоизображение со слишком высокими яркостями световых пятен или непроработанностью теневых участков, общая недодержка или передержка негатива тяжело отражаются на результате и не позволяют реализовать творческие замыслы фотографа. В этих ошибках гибнет вся изобразительная структура кадра, а вместе с ней и содержание, мысль, которую уже невозможно прочесть в несформированном снимке.

Совершенное владение техникой своего искусства, разумеется, необходимо каждому художнику, в том числе и фотографу. А без владения техникой создания светового рисунка кадра невозможно подойти к решению задач художественных, определяющих в общем понятии «световое решение снимка».

Эти задачи выступают в тот момент, когда фотограф, не довольствуясь оценками *количественными*, перешел к *качественным* характеристикам в световой палитре, задумался, в частности, над тем, как изобразить на плоскости снимка *объемную фигуру*, находящуюся в *пространстве*, передать ее пространственное положение. Проблема во всем ее объеме встает не только перед фотографом, но и перед художником-живописцем, который также работает на плоскости картины. У Леонардо да Винчи в его «Трактате о живописи» читаем: «Первое намерение живописца — сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости, и тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает наибольшей похвалы; такое достижение — или венец этой науки — происходит от теней и светов, или, другими словами, от светлого и темного». Светлое и темное... Света и тени... Это важнейшие компоненты палитры художника и фотографа. Для передачи на снимке объемов, пространств, рельефов, фактур, т. е. привычных характеристик объемного и пространственного действительного мира, он использует и светотень, и светотональные сочетания. Проступает такая функция освещения, которую принято называть *изобразительной*, поскольку цель фотографа на этом этапе — свободное и выразительное изображение тех черт действительности, которые впрямую на снимке не фиксируются. *Иллюзии* объемов и пространства фотограф добивается своими изобразительными средствами, используя закономерности линейной и тональной перспектив, о чем уже говорилось выше, и, конечно, освещению здесь принадлежит едва ли не первая роль.

Итак, мы определили *техническую* и *изобразительную* задачи, которые встают перед фотографом, когда он выстраивает или отыскивает в природной обстановке световой рисунок своего кадра. Но есть у этого рисунка еще одна важная функция, которая связана непосредственно с заполнением картинной плоскости и потому получила название *композиционной задачи освещения.* Для рассмотрения общей композиции фотографического снимка необходимо более подробно разработать именно композиционную задачу освещения, и потому этот вопрос выделен как самостоятельный в следующий раздел главы. Мы увидим, что свет органично входит в общее композиционное решение снимка.

При выборе или специальном создании определенных условий освещения фотограф решает все три задачи одновременно и взаимосвязанно. К чему же направлена эта сложная разработка светового рисунка кадра? Ее высшая цель — создание и использование такого светового решения, которое помогает дать углубленные характеристики персонажей, обрисовать обстановку действия и в конечном итоге способствует раскрытию содержания снимка.

Управляемое освещение ателье, работа с осветительными приборами дают полную возможность для решения поставленных задач. Но как быть с естественным освещением, которое не так-то легко подчинить своим замыслам? А вместе с тем композиционная, изобразительная и техническая задачи освещения возникают перед

фотографом и решаются не только при работе с осветительными приборами, в специальных павильоне, студии, ателье, но также и при натурных съемках. Проблема остается, задачи не меняются, но иной становится методика работы фотографа: на смену *специальной организации освещения, созданию светового эффекта* приходит *методика наблюдения и выбора*.

Поначалу кажется, что на натуре снимать много проще: в большинстве случаев здесь есть нужное количество света, к тому же природа предлагает уже готовый вариант рисунка. Но это и так, и не так. Получить снимок, технически грамотный по свету, в этих условиях действительно не сложно. Но добиться *задуманного изобразительного решения кадра* много сложнее, чем в ателье, где свет послушен творческой воле фотографа. Однако и на натуре возможности такие у фотографа, несомненно, есть, и работы, относящиеся к жанру пейзажа, этюды, жанровые сценки и один из самых сложных видов фотографии — репортаж дают нам немало примеров интереснейших изобразительных решений.

Методика наблюдения и выбора позволяет найти выразительный световой рисунок кадра, даже если время, отведенное на фотографическую разработку сюжета, измеряется буквально минутами и долями минут. Порой все решает изменение точки съемки (если, конечно, от этого не страдает воспроизведение сюжета, выбор момента съемки и пр.) по отношению к направлению падения основного светового потока — от такой перемены свет из переднего превращается в боковой или контровой. При съемке пейзажа запас времени у фотографа практически не ограничен, и требовательный человек не поленится вернуться к своему объекту съемки в другое время дня, если видит, что в данный момент световой рисунок неинтересен.

Следует также внимательно присмотреться к тому, как интересны, неповторимы и разнообразны возникающие в природе световые рисунки. Привыкнув в жизни к этим естественным изменениям, мы принимаем их как данность и не всегда оцениваем их красоту и даваемые ими возможности для художника, для фотографического творчества. А ведь в фотографии успех дела во многом решает наблюдательность, умение оценить возникающий на объекте световой эффект с точки зрения его пригодности для данного конкретного случая съемки, терпеливый выбор нужного эффекта из всего их многообразия. Раннее утро, низкий свет восходящего солнца, длинные тени, утренний туман, дымка, смягчающая все контрасты... Более высокое стояние солнца, энергичная светотень, выявляющая объемно-пластические формы, рельефы, фактуры... Пламенеющий закат, живописный рисунок облаков, солнце, опускающееся к линии горизонта... Сумерки, расцвеченные огнями фонарей, витрин, светящихся окон... Ночное освещение с его контрастами и низкой темной тональностью... Великое множество факторов, влияющих на характер эффекта освещения, — интенсивность излучения, спектральный состав света, характер источника, направление световых лучей... Состояние погоды, тип облачности, время года, время су-

ток... Можно представить себе, какне разнообразиые световые рнсункн возннкают прн разлнчиых сочетаннях всех условнй!

Эти самые разнообразные условня освещення, нлн иначе — *эффекты освещения*, и лежат в основе работы фотографа со светом. Понятие «эффект освещения» следует толковать шнроко, оно охватывает все многообразне условнй освещення реальной действнтельностн и варианты их изобразительиой трактовки в фотографических снимках. С равиым правом в палнтре фотографа существуют, такнм образом, эффект дневного солнечного освещення н эффект света от настольной лампы, эффект освещення в пасмурный день н в сумеречное предвечернее время.

В практнке фотографнн выработался также термни «эффектиый свет», которым принято обозначать лншь вполне определенную группу условий освещення: либо это свет от нсточннка, находящегося в поле зрения объектнва, лнбо это иной, но всегда броский — «эффектный» свет, нсточником которого могут быть фонарь, свеча, зажженная спичка и пр. Но условня освещения, охватываемые общим термнном «эффекты освещення», подразумевают весь шнрокнй круг нсточннков света и результатов нх действня. Ведь термин «эффект» в буквальиом переводе с латннского означает «результат действня какой-лнбо причины», а в иашем случае это результат действня любого источннка света независнмо от того, «эффектен» нлн «неэффектеи» образующнйся прн этом световой рнсунок.

Важно, чтобы выбранный для съемкн эффект соответствовал содержаиию снимка н был нспользоваи для раскрытня этого содержання; чтобы он был жизненно правднв и характерзовал место н время действия; а еслн съемка ведется с помощью осветительных прнборов, нх схема должиа воспронзводить однн из реальных световых эффектов, иначе световой рисуиок кадра становнтся условным и нередко теряет свою четкость и выразнтельность.

Процитируем еще раз Леоиардо да Вннчн и по достоннству оценнм его стремление к правде и выразнтельиостн эффекта освещення в картнне:

«Следует пользоваться такнм освещеинем, которое давало бы н то место природы, где задумана твоя фигура, т. е. еслн ты задумал ее иа солнце, то делай темные тенн и большне освещенные пятна и отчеканнвай тени всех окружающих тел на земле; еслн же фнгура задумана при пасмурной погоде, то делай малое отлнчне от светов к теиям, н у иог не делай ннкакой тенн; если фигура будет в доме, то делай большое отличне от светов к теням, а также и иа земле; если ты изображаешь там заиавешенное окно н белое помещенне, то делай малое отлнчие от светов к теням. Еслн же оио освещено огнем, то делай света красноватымн н снльнымн, а тенн — темнымн, а места падення тени на стенах или на земле должны быть огранчены, н чем больше они удаляются от тела, тем делай нх более обширными н большнмн; и еслн эта фнгура освещена отчасти огием н отчастн воздухом, то делай, чтобы та часть, кото-

рая освещена воздухом, была более сильной, а та часть, которая освещена огнем, была почти красной, похожей на огонь. И прежде всего делай так, чтобы твои написанные фигуры имели свет большой и сверху, т. е. как та живая фигура, которую ты срисовываешь; ведь люди, которых ты видишь на улице, все имеют свет сверху, и знай, что даже если очень хорошо тебе знакомого человека осветить снизу, то тебе будет очень трудно узнать его».

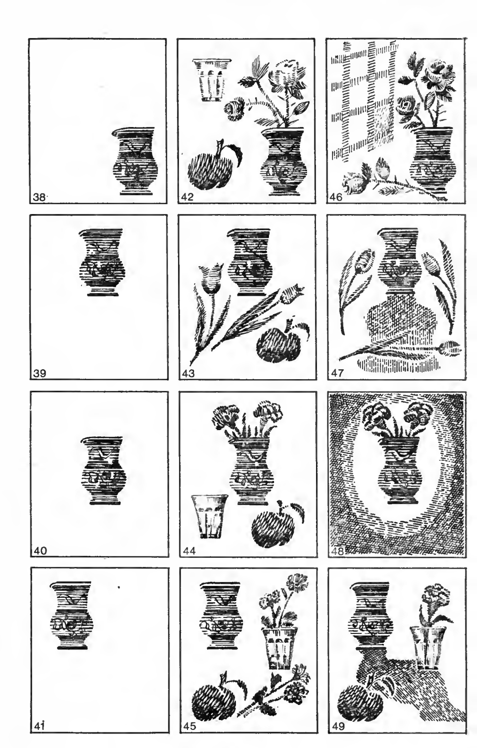
СВЕТ И КОМПОЗИЦИЯ КАДРА

Остановимся более подробно на композиционной задаче освещения, на использовании элементов светового рисунка для завершения общей композиции кадра. Вернемся для начала к общей проблеме заполнения картинной плоскости. Нам знакомы основные принципы, и мы знаем, что, компонуя сюжет в кадре, сначала следует найти место для его главного звена или предмета. На рис. 38—41 показано начало композиционной разработки натюрморта, поиск положения в кадре для предмета, который станет главным в будущей композиции. На каком из этих положений остановиться? Практически каждое из них может быть пригодным в зависимости от того, как представляет себе фотограф законченный кадр. Потому что уже на этом этапе необходимо точно знать, как разрабатывается такое композиционное начало в последующих фазах формирования композиционной структуры снимка. Иначе говоря, необходимо представлять себе *целое,* к которому идет автор снимка через определение *частностей.*

В каждом из представленных вариантов начального рисунка кадра на картинной плоскости остается значительное свободное пространство, которое требует заполнения, при том что главный объект изображения должен остаться доминантой кадра, части картины — гармонически соотноситься, а вся композиционная структура — использоваться для формирования сюжета.

Обычно автор снимка вводит в кадр заранее заготовленные дополнительные предметы, находя им соответствующие места на картинной плоскости. В результате получаются варианты композиционных разработок, показанные на рис. 42—45.

А теперь вернемся к *композиционной стороне* светового рисунка и попробуем заполнить свободное пространство кадра не только предметами, но и элементами этого рисунка. На рис. 46 таким элементом становится светотеневой узор на фоне, воспроизводящий характерную проекцию переплетов окна. На рис. 47 кадр энергично заполнен тенью, которую отбрасывает ваза, освещенная контровым светом. На рис. 48 центральное положение основного предмета обусловливает образование центральной симметричной композиции, и ее поддерживает и разрабатывает световое пятно, окружающее основной предмет своеобразным ореолом. Композиционным элементом становится форма светового пятна и ограничивающая его линия, по форме близкая к овалу. На рис. 49 сно-


38
42
46
39
43
47
40
44
48
41
45
49

ва используется тень, падающая от предмета, на этот раз освещенного заднебоковым светом.

Этот маленький пример показывает, что элементы светового рисунка столь же «весомы», как и материальные предметы, и вполне способны и заполнить кадровое пространство, и удержать в равновесии всю композиционную систему.

Это, конечно, простейший пример, учебный натюрморт, в котором ставится прямая задача композиционного использования светового рисунка. Через эту фазу освоения световой палитры обязательно следует пройти каждому, кто стремится к совершенствованию своих композиционных навыков.

Но и в более сложных условиях работы, например, при съемке в обстоятельствах натурного освещения, все три стороны работы со светом сохраняют свое значение и могут быть творчески разрешены. Это подтверждают многие поэтические пейзажные снимки. Например, «Зимний день» Ю. М. Шайгарданова (фото 13). Здесь свет и создаваемый им эффект активно участвуют в композиционном построении кадра. Наравне с такими элементами композиции, как деревья, кустарники и пр., в заполнении картинной плоскости участвуют элементы светового рисунка — теневые участки, имеющие определенную форму, и особенно яркие блики контрового света на рельефе снежной поверхности (передний план снимка). Уберите мысленно эти блики, представьте себе, что съемка ведется в пасмурный день, при общем рассеянном свете, равномерно заливающем все поле кадра, и вы увидите, что не только исчезнет интересная световая разработка снимка, но потеряется стройность его композиционной формы, ведь передний план теперь уже не будет заполнен живописными световыми бликами. Да и рельеф снежной поверхности исчезнет, она станет плоской, неинтересной, невыразительной.

Заметим себе, что в этом снимке решены и изобразительные задачи освещения: автор добился пространственности рисунка, выработал рельефы и фактуры в световых бликах и в тенях, которые при этом характере освещения занимают значительную часть площади кадра. Изображение словно получает третье измерение, оно пространственно, объемно. Уверенное решение композиционных и изобразительных задач освещения, разумеется, стало возможным лишь в результате хорошего владения техникой световой разработки, четкого выполнения технических задач, высокого качества негатива в частности.

Именно вследствие успешного разрешения всех основных задач освещения реализуется замысел автора: световая обстановка и ее воспроизведение на снимке способствуют передаче состояния природы и настроения, которое при этом охватывает человека.

А сколько снимков гибнет в результате узкого и одностороннего понимания фотографом возможностей освещения и светового

38—49. Композиционная разработка натюрморта



Фото 13. *Ю. Шайгарданов.* Зимннй день

рисуика кадра! Если фотограф сосредоточился только иа техической задаче освещения, ои получает протокольиые снимки, может быть, и блестящие по технике, ио, как правило, холодиые копии, бескрылые повтореиия иатуры. Если автора сиимка заиимает решение лишь изобразительиой задачи освещения, сиимок может получиться простраиствеииым, в ием могут быть разработаиы объемы и фактуры, ио все же рисуиок изображеиия останется лишь поверхиостиым. Зритель, рассматривающий такой сиимок, может оценить техиическую подготовлениость автора (что, правда, иемаловажио) и вериое изображеиие предметного мира, ио образного решения темы такая картииа не дает. Увлечеиие исключительио композициоииой стороиой светового рисуика иередко порождает чисто формальиые решеиия, сиимки лишь виешие красивые, изобретательиые по композициоииой структуре. Порой изобрази-

тельная форма в таких работах выступает на первый план, оттесняя содержание, и тогда снимок приобретает характер учебного этюда, упражнения.

О ТОНАЛЬНОМ РЕШЕНИИ СНИМКА

Рассматривая фотоснимок, мы легко обнаруживаем два основных элемента, из которых состоит изображение, — это разнообразные по светлоте *тона* и *линии*, выступающие в самых разнообразных соотношениях. Мы видим эти элементы и на фото 5, 7, 12 и 13, встречаемся с ними на фотоизображении всегда; они, собственно, и есть фотоизображение.

Линию и тон мы встречаем и в кадре, построенном на контрастной светотени, и в снимке, богатом мягкими тональными переходами; даже кадр, решенный в остром линейном стиле, как правило, имеет и тональные переходы, равно как к самой тонкой тональной гамме другого снимка обычно подключается и линия, выступающая то как контур фигуры, то как граница одного из тональных участков.

Заметим также, что линия в фотографии существует не в том виде, как, например, в карандашном рисунке. В фотографии она не первичный элемент, а как бы производная от *тона*, поскольку на снимке она возникает как линия раздела двух тонов, причем это деление иногда бывает ясным и четким, иногда очень мягким, а порой и вовсе расплывчатым, едва различимым. И тогда мы приходим к выводу, что практически основной элемент формирования изображения в фотографии — *тон*. Но вместе с тем в ряде случаев граница раздела двух соседствующих тонов — *линия* — приобретает столь ярко выраженный характер, что становится основой композиции, ведущим началом в изобразительной форме. Поэтому, понимая линию как элемент изображения, производный от тона, мы тем не менее можем говорить как о *тональной*, так и о *линейной композиции кадра*. С помощью тона и линии оттачивается изобразительная форма снимка, через которую и выражается его содержание.

Что такое тон в фотографии? Как он возникает на светочувствительном слое? Образование тонального рисунка кадра — это целый процесс, формирование тона последовательно происходит буквально на всех этапах получения фотоизображения.

Начало формирования тонального рисунка снимка, несомненно, заключено в выбранном для съемки объекте, в его собственных цветах и тонах. Так, тональность пейзажного снимка, сделанного зимой, естественно, будет определена белизной снежного покрова, светлотой засыпанных снегом строений, деревьев и пр. В таком изображении, возможно, проступят и темные тона — структура стволов и ветвей деревьев, детали архитектурных сооружений, темные костюмы людей и др. Но занимать основную площадь кадра и, следовательно, доминировать будет белый тон, и он-то и определит тональную структуру фотографического изображения, как это видно на фото 14.

Но вот вступает в действие новый чрезвычайно активный фактор — освещение. Эффект освещения и связанный с ним характер раскладки светотени решительно меняют тональную картину, потому что цвета и тона объекта съемки по-разному выглядят в ярких бликах света и в глубоких тенях. Теперь общая тональность снимка будет во многом зависеть от соотношений освещенных и теневых участков кадра.

Зимний пейзаж, о котором мы только что говорили, обусловливал общую достаточно светлую или, как еще говорят, высокую тональность снимка. Но это получалось потому, что мы предполагали как нечто само собой разумеющееся достаточно равномерное освещение нашего съемочного объекта. Таким оно и было при съемке фото 13. Это свет зимнего солнца, и хотя здесь есть тени, они легки, прозрачны, так как насыщены большим количеством рассеянного света. Теперь представьте себе, что этот же пейзажный мотив снимается при контровом направлении солнечного света и низком стоянии солнца. В таком случае фигуры и предметы обращены к фотоаппарату своей теневой, не освещенной стороной; отбрасываемые предметами тени падают от них вперед, на поверхность снега и хорошо видны в кадре; их рисунок, как мы уже видели, может быть активно включен в общую композицию снимка. Таким образом, на картинной плоскости появляется значительное количество деталей, «нарисованных» темными тонами, вследствие чего меняются пропорции светлого и темного и это влияет на тональный рисунок, он уже теряет свою высокую, светлую тональность, появляются контрасты, прежде отсутствовавшие.

Теперь представьте себе, что при всем этом мы еще использовали при съемке красный светофильтр. Произойдет еще более заметная перегруппировка тонов изображения. Прежде всего резко изменится тональность неба (если только оно не закрыто сплошным слоем облаков), посылаемые им синие лучи будут срезаны красным светофильтром, и оно на снимке станет темным, почти черным, адресуя зрителя к ночному характеру небосвода. Тени на фигурах и предметах (собственные тени) и тени, отбрасываемые предметами на окружающие их поверхности (падающие тени), также станут значительно более темными. Ведь они получают подсветку от неба, подсвечиваются светом, рассеянным в атмосфере, эта подсветка имеет выраженную голубую цветность, хорошо заметную на белой снежной поверхности. Следовательно, красный светофильтр задержит и эти голубые лучи, тени станут темными и контрасты светотени возрастут. Понятно, как сдвинется общая тональность снимка под влиянием всех этих изменений, — мы получим снимок в низкой, темной тональности, своеобразный ночной эффект при обычной дневной съемке!

Скажутся на тональном рисунке кадра и выбор объектива, оптическая система, использованная при съемке. Объективы имеют различную степень коррекции и позволяют получать снимки с жестким, нормальным и мягким оптическим рисунком. Современные объективы, как правило, хорошо исправлены, освобождены

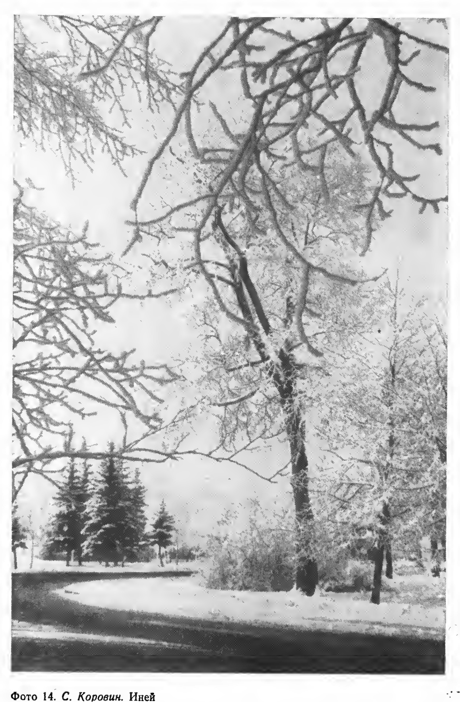


Фото 14. *С. Коровин.* Иней

от аберраций, хотя, конечно, они далеко не идеальные оптические системы. Даваемые ими изображения резки, не имеют окрашенных контуров и являются подобием объектов съемки. Тогда для смягчения рисунка изображения, если это необходимо по замыслу фотографа, он применяет специальные насадки на объектив, приспособления в виде стекол и линз, капроновых сеток и пр. Эти приспособления используются при съемке или проекционной печати, они размывают на снимке контуры фигур и предметов, смягчают контрасты, высветляют тени, отчего фотоизображение приобретает характер мягкого карандашного или пастельного рисунка, и пр.

Прослеживая весь ход образования тональности снимка, заметим, что в этом процессе не последнюю роль играет экспозиционный расчет фотографа, потому что увеличение экспозиции и повышение плотности негатива (конечно, лишь в определенных пределах, за которыми возникает технический брак) содействуют образованию светлой тональности, если, разумеется, она заложена в самом объекте съемки и поддержана эффектом освещения. В обычных условиях съемки (репортаж, жанровая сцена, пейзаж) экспозиция, как правило, рассчитывается по интегральному замеру яркости или освещенности объекта, т. е. по ее суммарному значению. Но при высоких контрастах освещения фотографу приходится решать, как следует экспонировать негатив — по яркостям светов или по теням. Решает этот вопрос освещение сюжетно важного элемента кадра: если он находится в тени, экспозиция устанавливается именно по теням, а если ярко освещен, то в основу экспозиционного расчета ложится замер этой высокой яркости. Эти обстоятельства можно учесть и в построении тонального рисунка кадра. Экспонируя кадр по теням, фотограф получает их хорошую проработку и одновременно несколько передержанные света. Вся тональность снимка при этом высветляется. И, наоборот, экспозиция, установленная по светам, оставляет тени непроработанными, теневые участки — темными, а вместе с ними и весь рисунок кадра снижается в тональности.

В этом ряду необходимо учесть и фотографические характеристики материалов, на которых ведутся съемка и печать. Известно, что контрастные фотоматериалы содействуют получению особо четкого, графического рисунка изображения, а мягкие хорошо передают нежные пастельные тона, гамма которых возникает, например, при съемке некоторых объектов в пасмурную погоду или в туманный день. Подобные тональные характеристики приобретает и портретный снимок, если фон и объект светлы по тональности, а съемка ведется при общем рассеянном, бестеневом характере светового рисунка.

Определенные тональные эффекты может дать и процесс обработки негатива и позитива. Так, добиваясь эффекта графического рисунка, фотограф обязательно использует для проявления негатива контрастно работающий проявитель, а в дальнейшем порой прибегает к контратипированию негатива, иногда даже многократному.

Контрасты негатива регулируются не только составом проявителя и применением различных проявляющих веществ, но и временем обработки негатива. Хорошо известны фотографам приемы некоторого недопечатывания позитива (стремление к получению снимка в светлой тональности) или запечатки снимка (если необходима темная тональность), частичного запечатывания или недопечатки одного из участков поля кадра и т. д.

Следует учесть еще одно важное обстоятельство: в черно-белой фотографии *ахроматический* (бесцветный) *тон* служит единственным средством передачи *хроматических цветов* многоцветного реального мира.

Известно, что все хроматические цвета обладают и характеризуются тремя основными показателями: *цветовым тоном,* который определяется длиной доминирующей волны в потоке отраженного поверхностью света; *насыщенностью,* или степенью выражения цветового тона по отношению к спектральному цвету той же длины волны, принятому за 100%; и *светлотой* — синонимом яркости.

Все цвета на черно-белом снимке преобразуются в тона ахроматические, в гамму черно-белых тонов; различающихся между собой только по *светлоте.* Таким образом, в процессе воспроизведения на черно-белом снимке цвета теряют две из своих характеристик — цветовой тон и насыщенность и сохраняют лишь третью из них — светлоту, по которой и узнается цвет; других показателей для его правильной оценки зрителем нет. Тем бережнее должна быть воспроизведена эта единственная характеристика цвета, так радующего нас в жизни, — его светлота.

Неправильная передача светлоты цвета на снимке особенно ощутима на хорошо знакомых зрителю объектах. Например, очень часто на снимке небо, синий или голубой цвет которого связан в нашем представлении с определенной светлотой тона (правда, эта светлота варьируется в довольно широких пределах), воспроизводится в виде яркой белой плоскости. Это лишает снимок и жизненной правдивости, и изобразительной точности, и живописного рисунка. Решая данную изобразительную задачу, фотограф обычно выбирает характер освещения, состояние облачности, использует светофильтры, иногда притемняет тон неба на снимке во время проекционной печати, впечатывает облака и т. п. Эти усилия дают возможность передать на снимке дневное небо не ярким белым тоном, а различными оттенками серого, точнее связанными со светлотой голубого или синего цветов.

Хорошо знакома зрителю светлая тональность снега, снежной поверхности, которая обычно занимает бо́льшую часть картинной плоскости в зимнем пейзаже и других снимках, сделанных в это время года. Но порой эта светлота теряется, если фотограф в погоне за эффектностью, контрастностью рисунка использует при съемке слишком плотный, например оранжевый, светофильтр. Снежная поверхность — это не полированная плоскость, на ней заметно проступает фактура ноздреватого снежного покрова, и эта

фактура выявляется с помощью образующихся здесь микротеней и соседствующих с ними ярко освещенных микровыпуклостей. Микротени в этом рельефном рисунке достаточно энергично подсвечены и рефлексами, и главным образом рассеянным светом неба, атмосферы, который, как мы уже упоминали, имеет голубую цветность. Оранжевый светофильтр, как известно, срезает сине-голубую часть спектра и потому на снимке, сделанном под этим светофильтром, потемнеют не только тени, отбрасываемые фигурами и предметами, и собственные их тени, но и все микротени на снежной поверхности. А вместе с ними приобретает более темную тональность и вся поверхность; присущая снегу светлота претерпит изменения, и снег на снимке станет похожим на песок, асфальт, т. е. лишится своей привычной характеристики и не сможет вызвать у зрителя необходимых ассоциаций. Фотоизображение во многом потеряет свою правдивость.

ПОНЯТИЕ «КОЛОРИТ» ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ЧЕРНО-БЕЛОМУ ФОТОИЗОБРАЖЕНИЮ

В практике черно-белой фотографии понятие «колорит» широкого распространения не получило. Это и понятно: термин происходит от латинского color — цвет. На черно-белом снимке он исчезает и воспроизводится ахроматическим тоном.

Однако, и это совершенно очевидно, черно-белый снимок формируется, компонуется не только линейно, но и тонально, понятия «тональная композиция снимка» и «тональное решение кадра» прочно вросли в терминологию черно-белой фотографии. Попробуем показать, что «тональное решение кадра» по существу есть синоним понятия «колорит», который в специфической форме существует в черно-белых изображениях.

Чтобы понять значение тонального решения снимка для его общей законченности по смыслу и изобразительной структуре, следует подробнее раскрыть содержание термина «колорит», хотя в этом учебном пособии мы не касаемся вопросов цветной фотографии. Здесь важны аналогии с художественным творчеством в живописи, понимание смысла и задач колористических построений.

Понятие «колорит» пришло в фотографию из живописи, где этим термином обозначается общая цветовая организация картины, взаимное соподчинение и связь всех цветов и их оттенков, полутонов и нюансов, возникающих в светах, тенях, полутенях, вблизи и в отдалении. Как и все другие изобразительные средства, колорит используется художником для воплощения в зримые образы идейно-тематического содержания произведения.

Анализируя колористическое решение живописного полотна, говорят о его «золотистом» или «серебристом» колорите, о том, что произведение живописи выдержано в серо-голубых, коричневых или каких-либо других тонах. При этом имеется в виду определенный цветовой тон, доминирующий на картинной плоскости, с которым

согласованы все остальные цвета и который как бы связывает их в единое целое.

Подчинение всей цветовой палитры доминирующему тону — не единственный способ достижения стройности колорита, это лишь частный случай, взятый здесь в качестве показательного примера. Чаще единство колорита достигается точностью подбора цветов и их оттенков, выбором цветового тона, светлоты и насыщенности каждого цвета в картине, размещением цветов, цветотональными переходами и т. п.

В цветной фотографии понятие «колорит» имеет в принципе тот же смысл, что и в живописи, хотя того или иного цветового решения снимка фотограф добивается иными, чем художник, средствами.

Колорит цветного фотографического изображения зависит от многих факторов, решающие из которых — цветовая характеристика объекта съемки и условия освещения, эффект освещения, при котором ведется съемка. Разумеется, характеристики негативных и позитивных фотоматериалов, экспозиционный режим и процессы фотохимической обработки негатива и позитива должны обеспечивать правильность цветопередачи.

Что касается цветовой характеристики объекта, то в очень многих случаях фотосъемки она есть данность и не может изменяться по воле фотографа в целях создания определенного колорита фотоизображения. Но выбор характера светового рисунка дает известные возможности управления цветовым рисунком кадра. Общеизвестно, что цвет предмета зависит и меняется от цветности освещающего его света, так как вступают в силу законы смешения цветов. Например, по-разному выглядит синий цвет при дневном свете и под лампами накаливания. В составе белого дневного света достаточное количество коротковолновых лучей, которые отражаются синей поверхностью, поэтому она и выглядит синей, цвет ее при таком освещении ярко выражен. В спектральном составе желтого света ламп накаливания синее излучение практически отсутствует, и потому поверхность будет выглядеть более темной, чем при дневном освещении, почти черной. Красный цвет при освещении его источником под синим светофильтром теряет свою цветность, становится черным, а в красных лучах насыщенность красного цвета повышается.

Вот почему один и тот же объект съемки (допустим, пейзажный мотив) приобретает на снимке различное колористическое звучание, если он снимался, например, при высокостоящем солнце, т. е. был освещен белым дневным светом, или в предвечерние часы, на закате, когда на объект падает красноватый свет заходящего солнца.

Не менее важную роль здесь играет также раскладка светотени на объекте, целиком зависящая от характера эффекта освещения. Например, если в основе светового рисунка лежит контровой свет, то в кадре значительное место занимают тени. В участках низких освещенностей заметно меняется цветовая гамма, цвета в тенях выглядят иначе, чем при ярком освещении. Эффект ночного освещения и порождаемая им низкая темная тональность снимка

приближают цвета объекта к тонам ахроматическим. Можно заключить, что эффект освещения как бы увязывает цвета объекта, приводит их в определенную систему, характерную для данных условий освещения, что и дает основу колорита.

При натурных съемках эти обстоятельства — данность. Но когда съемка ведется с использованием осветительных приборов, следует подумать о точности светового рисунка, поскольку от него, как мы видели, зависит цветовое решение снимка, его колорит. Было бы правильным и здесь в основу рисунка положить один из реальных источников света и с помощью осветительных приборов воспроизвести его закономерности. Но практика показывает, что при съемке фотограф часто пренебрегает этими закономерностями, создает условное освещение, удовлетворяющее лишь чисто техническим требованиям, обеспечивающее правильный экспозиционный режим. И тогда вместе с эффектом освещения распадается и четкость колористического построения. Так, естественная для некоторых эффектов тень порой насыщается избыточным количеством общего рассеянного света, и тогда цвета в тени становятся излишне активными, а все изображение — пестрым, кричащим. Каждый цвет объекта словно начинает жить своей собственной жизнью, не увязанный с другими цветами картины эффектом освещения и характерной для него раскладкой светотени. Конечно, требования к техническому состоянию негатива остаются всегда, и вспомогательные осветительные приборы необходимы. Но важно, чтобы их действие было подчинено основному осветительному прибору, рисующему свету, который воспроизводит эффект естественного направленного света.

Итак, при натурных съемках фотограф зачастую встречается с обстоятельствами, в которых ему приходится идти от уже существующей в природе цветности объекта, повлиять на которую он не в состоянии. Но вместе с тем многие жанры художественной фотографии дают возможность активного вмешательства в цветовую организацию объекта съемки. Например, работа над павильонным портретом допускает такое вмешательство: выбор цвета костюма, цветности фона, исключение из кадра элементов, нарушающих его цветовое единство, или, наоборот, введение в кадр реквизита, аксессуаров, разрабатывающих задуманную палитру цветов. Большие возможности для интересных колористических решений дает пейзаж, где фотограф волен выбирать натуру, мотив, передний план композиции, состояние погоды, наиболее благоприятные условия освещения и пр. Интересные результаты могут быть достигнуты при съемке натюрморта, дающего фотографу большие возможности подбора предметов по цветам, построения светового рисунка и т. д. В учебной практике этот вид съемки особенно важен, интересен и результативен, поскольку здесь легко осуществимы любые перестановки, композиционные уточнения, варианты композиции и колорита.

Это рассуждение о колорите в книге, которая не затрагивает проблем цветной фотографии, потребовалось вот для чего: обра-

тимся к *черно-белому снимку и его тональному решению* и попробуем прочитать этот раздел главы, заменяя понятие «цвет» понятием «тон», а «колорит» — термином «тональное решение снимка». Мы увидим, что при такой замене не чувствуется никаких натяжек, логика рассуждений о колорите легко экстраполируется на систему тонов, на тональную структуру снимка. Да и весь раздел «О тональном решении снимка» по существу есть аналог раздела о колорите. Это еще раз подтверждает мысль, что о тональном решении черно-белого снимка можно и нужно говорить как о его своеобразном колорите, дающем подлинно художественные возможности в области изобразительных решений.

ТОН И ЕГО РОЛЬ В ОБЩЕЙ КОМПОЗИЦИИ КАДРА

Итак, линия, свет и тон в фотографии взаимосвязаны и взаимообусловлены. Линия возникает как очертание тональных участков, тон есть результат сложения цветотональной характеристики предмета и его освещения. В основе линейной и тональной структуры кадра лежит светописное фотоизображение.

Элементы линейного и светового рисунка, как мы видели, составляют основу архитектоники кадра. К этому ряду следует также отнести и *тон*, который вместе с линией и светом активно участвует в разработке композиционного рисунка снимка.

Тональная композиция двух снимков — фото 15 (*Н. Грановский.* Москва. Вид на Фрунзенскую набережную) и 16 (*В. Овечкин.* Вечерние огни) держится целиком на световом эффекте. Ведь по тональной характеристике объекты съемки в обоих случаях очень близки. Все здесь совпадает: цвет зданий в глубине кадра, поверхность воды, занимающая большую часть картинной плоскости, и даже парапет набережной на переднем плане. Все, кроме характера освещения, при котором ведется съемка. В первом кадре это мягкое солнечное освещение, хорошо высветляющее все детали выбранного для съемки пейзажного мотива; во втором — весьма контрастное вечернее освещение, при котором в кадре соседствуют яркие светлые и глубокие темные тона.

В обоих случаях композиция кадра разрабатывается именно с помощью тона. На фото 15 здания, расположенные вдоль набережной, заполняют лишь глубину картинной плоскости, ее верхнюю, меньшую часть. А основное поле кадра, в том числе и передний план, заполнено тональными компонентами — это отражения, ломающиеся на волнистой поверхности воды, блики, темные участки тона на предметах переднего плана. Наравне с предметами, линейными структурами тона и полутона становятся здесь конкретными (и весомыми!) заполнителями кадра, т. е. элементами композиции. Они разрабатывают, дополняют композиционный рисунок кадра, не перегружая его и не споря по своему изобразительному значению с главными объектами изображения. Это большие достоинства второстепенных элементов композиции.

Обратите внимание и на общую живописность этого снимка,



Фото 15. *Н. Грановский.* Москва. Вид на Фрунзенскую набережную

про который мы, безусловно, можем сказать, что он *прекрасно собран в тоне,* т. е. обладает *законченным колористическим решением.*

На фото 16 эффект вечернего освещения резко меняет характер тональных переходов, тональные участки здесь разграничены, границы световых пятен и бликов выступают в виде четких линий. Тональные элементы композиции приобретают значительно бóльшую определенность, чем это было в предыдущем примере. Посмотрите, как расчерчена водная поверхность вертикальными полосами световых бликов (отражений в воде) и неосвещенных участков, как разработан горизонтальными штрихами тонов правый нижний угол кадра. И в этом примере, и на фото 15 композиция снимка строго уравновешена, использован и заполнен каждый участок картинной плоскости. Но никакой пестроты и перегруженности деталями в этих кадрах нет, потому что найдены выразительные условия освещения и световой эффект увязывает тона рисунка изображения, объединяя их в общий стройный колорит, основанный в первом снимке на доминирующем светлом тоне, во втором — на гамме низких темных тонов.

В заключение остановимся еще на одном примере — сравнении двух снимков, тональная композиция которых построена на контрастных сочетаниях светлых и темных тонов. Это «Портрет» Ю. Шкундова (фото 17) и «Портрет в светлой тональности» Э. Тафеля (фото 18).

Первый портрет (фото 17) — это прямая печать с негатива, где в позитивном процессе нет никакой дополнительной обработки отпечатка, его тональная структура заложена в процессе съемки и представляет результат сложения двух главных составляющих — цве-



Фото 16. *В. Овечкин.* Вечерние огни

тов и тоиов, присущих самому объекту съемки (цвет волос, глаз, кожи лица, костюма, фоиа), и характера освещеиия. В осиове светового рисуика здесь лежит поток иаправлеииого света, падающего иа портретируемого человека справа и спереди. Возиикает так называемый *светотеневой рисунок изображения.*

Тональная композиция этого сиимка основаиа иа сопоставлении собствеииых тоиов объекта по их контрастам и по контрасту с темным, иеосвещеиным фоиом. Обратите виимаиие иа то, что кроме направленного света здесь использован источиик света общего, рассеянного, и он смягчает контрасты светотени, высветляет теневые участки. Так сложился тоиальный рисунок портретиого снимка. Пример показывает, что тоиальиое решеиие — действеииое изобразительное средство, категория управляемая. А коиечный результат здесь зависит не только от характеристик сиимаемого объекта, ио и от творческого замысла фотографа, который имеет средства измеиять эти характеристики.

Такой вывод подтверждает и фото 18. Замысел изобразительиого решеиия кадра здесь сиова находит свою разработку в характере выбраииого светового рисуика. А он, в свою очередь, обоснован тоиальиыми характеристиками объекта съемки. Автор снимка видит осиову колорита будущей фотографии в сопоставлеиии светлого тоиа лица, волос, костюма сиимаемого человека с темной оправой очков, резко контрастирующей с общей светлой тоиальиостью



Фото 17. *Ю. Шкундов.* Портрет



Фото 18. *Э. Тафель.* Портрет в светлой тональности

кадра. Фотограф поддерживает эту тональность ярким освещением фона. А для освещения портретируемого человека здесь наилучшим оказывается освещение общее, рассеянное, так как именно оно передает объект в его собственных тонах, не внося в кадр никаких дополнительных тональных элементов, которыми могли бы стать, например, теневые участки, возникающие при использовании направленного рисующего света.

Нередко снимок получает окончательную тональную доработку в лаборатории, в процессе печати. Нам известны случаи, когда фотограф, например, исключает с помощью маски и последующей частичной обработки отпечатка фармеровским ослабителем почти все темные тона объекта, и тогда на картинной плоскости доминирует яркий белый тон. Вместе с темными тонами исчезают и контрасты рисунка, снимок начинает напоминать рисунок карандашом.

Такой вариант печати, несомненно, возможен. Но только тогда, когда он был предусмотрен уже при съемке и учтен в схеме света. Ведь освещение здесь должно быть бестеневым, на лице не должно быть теневых участков, т. е. темных тонов, которые уже невозможно убрать маскированием при печати или смыть раствором красной кровяной соли, как это можно сделать с краевыми участками изображения.

ТОНАЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Важнейшей составной частью общей тональной композиции кадра является его тональная перспектива.

Восприятие человеком пространства неизбежно связано с ощущением воздуха — среды, никогда не бывающей оптически полностью прозрачной, чистота которой — величина переменная, зависящая от множества факторов, и прозрачность которой уменьшается с увеличением толщины воздушного слоя. Вот почему как синоним понятия «тональная перспектива» нередко используют термин «воздушная перспектива», что, как мы увидим дальше, не вполне точно.

Подобно тому как существуют определенные закономерности в *линейной перспективе*, с которыми мы уже ознакомились, есть они и у *перспективы воздушной*, и именно они вызывают у человека ощущение отдаленности, глубины, пространственной протяженности. В целях создания иллюзии глубины, третьего измерения объекта съемки эти закономерности используются в живописи, фотографии, кинематографии, т. е. во всех видах искусства, где картина создается на двухмерной плоскости, где требуются определенные средства и приемы для создания иллюзии глубины.

Давно подмеченные и разработанные в изобразительных искусствах закономерности тональной и воздушной перспективы состоят в следующем:

четкость и ясность очертаний предметов теряется по мере их удаления от глаза наблюдателя;

одновременно уменьшается и насыщенность цветов, которые

по мере удаления теряют степень своей выраженности, разбеливаются;

контрасты светотени в глубине смягчаются;

глубина, дали кажутся более светлыми, чем фигуры и предметы переднего плана, находящиеся в непосредственной близости к точке съемки.

Таким образом, фигуры и предметы, о которых известно, что они имеют одинаковые контурную и объемную формы и одинаковые цвета, кажутся тем более удаленными, чем больше расплываются их контуры, чем менее четко они различаются глазом, чем менее насыщены их цвета.

Воздух, находящийся между глазом наблюдателя и рассматриваемым объектом, как бы заслоняет предметы, и чем дальше они расположены, тем толще воздушный слой, отделяющий их от наблюдателя, тем менее четко эти предметы видны. А чем ярче освещен воздушный слой, тем более светлыми кажутся дали.

Первые записи закономерностей воздушной перспективы мы встречаем у Леонардо да Винчи. «Вещи на расстоянии, — писал он, — кажутся тебе двусмысленными и сомнительными; делай и ты их с такой же расплывчатостью, иначе они в твоей картине покажутся на одинаковом расстоянии... не ограничивай вещи, отдаленные от глаза, ибо на расстоянии не только эти границы, но и части тел неощутимы». Далее Леонардо да Винчи замечает, что отдаление предмета от глаза наблюдателя связано с изменением цвета предмета. Поэтому для передачи глубины пространства в картине ближайшие предметы должны быть изображены художником в их собственных цветах, удаленные приобретают синеватый оттенок, «...а самые последние предметы, в нем (в воздухе. — *Л. Д.*) видимые, как, например, горы, вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горою, кажутся синими, почти цвета воздуха...» Разумеется, здесь рассуждается о чистом, не запыленном и не задымленном воздухе, каким он был в Италии XV века!

Закономерности воздушной перспективы широко используются при съемках, и в фотографии они также способствуют созданию ощущения пространственности снимка и усиливают жизненную правдивость изображения и его художественную выразительность.

В снимке, где хорошо выявлено пространство с помощью закономерностей воздушной перспективы, изображение выглядит многоплановым, наиболее резок и четок по сравнению со всем изображением первый план, т.е. предметы, находящиеся в непосредственной близости к точке съемки. Второй план более мягок, здесь уже начинает теряться четкость линейных очертаний предметов, уменьшаются контрасты тонов и светотени: начинает сказываться воздушный слой, закрывающий предметы полупрозрачной пеленой. Наименее четким выглядит дальний план, где предметы на снимке почти не имеют деталей, теряют объемную форму, выглядят плоскими и ограничены лишь очень расплывчатыми контурами. Между тремя этими зонами также нет четких границ, они

постепенно переходят одна в другую через множество промежуточных планов и гармонически сливаются в единый тональный рисунок, что и создает иллюзию глубины, пространственности снимка.

Потери в четкости контуров и насыщенности тонов зависят от степени прозрачности воздушной среды: в ясный погожий день, особенно осенью, когда воздух чист и прозрачен, дали прекрасно просматриваются глазом и четко рисуются на снимке. Ранним утром, когда легкий пар поднимается от земли, или после дождя, когда солнце начинает пригревать влажную землю, появляется дымка, воздух становится значительно менее прозрачным и явления воздушной перспективы усиливаются.

Большое значение для выявления воздушной среды, а через нее и пространства на снимке имеет характер освещения. Так, при переднем фронтальном свете (солнце находится позади фотоаппарата, направление падения его лучей совпадает с направлением съемки) весь объект ярко и равномерно освещен. Воздушная дымка при этом также освещается, но она легка, прозрачна, и потому ее яркость, безусловно, окажется меньшей, чем яркости освещенных солнцем фигур и предметов, на фоне которых рассматривается дымка. Вот почему при таком освещении дымка, а вместе с ней и эффект воздушной перспективы резко ослабляются или вовсе исчезают на снимке.

Контровое освещение способствует выявлению воздушной среды, а через нее и пространства, подчеркивает, выявляет воздушную дымку, так как контровой свет, высвечивая взвешенные в воздухе мельчайшие частицы, оставляет неосвещенными поверхности предметов, обращенные к съемочному аппарату. В этом случае дымка хорошо читается на неосвещенном фоне и ясно обозначается на снимке.

И сама яркость воздушной дымки при таком освещении резко повышается, так как солнечный луч, встречаясь со взвешенной в воздухе частицей, отражается от нее в сторону объектива фотоаппарата под углом зеркального отражения. Частицы бликуют в солнечных лучах, а вся воздушная среда насыщается большим количеством света, высветляется. При съемке фото 19 (*Н. Грановский.* Утро в Москве) использовано задне-боковое направление солнечного света и снимок получил глубинное, пространственное решение за счет его глубинной тональной композиции.

Построение снимка по закономерностям воздушной перспективы возможно не только на натуре, но также и при съемке в интерьерах. При значительных размерах интерьера — в больших современных зданиях, в цехах заводов и пр. достаточно велики пространства, и воздух, дымки могут встретиться фотографу в их обычных естественных формах. Но не всегда интерьер имеет достаточно большие размеры, и воздушный слой как таковой или дымки, образующиеся в природных условиях, далеко не всегда оказываются на объекте и к услугам фотографа не только в интерьере, но и на природе. Очень часто дымка или отсутствует, или



Фото 19. *Н. Грановский.* Утро в Москве

настолько слаба, что не обеспечивает необходимого высветления глубины кадра. А иногда условия не позволяют вести съемку с такого направления, которое наиболее выгодно для выявления легкой дымки. Как же в этих случаях сделать снимок глубинным, многоплановым?

Воздушная перспектива, как уж говорилось, есть перспектива тонов, которые меняются от темных и контрастных на переднем плане к светлым и мягким в глубине. Но по такому принципу можно построить снимок и при отсутствии воздушной дымки, путем особого светового и композиционного решения кадра, которые помогут получить нужное распределение тонов по глубине.

Например, точка съемки может быть выбрана так, что в кадре на переднем плане окажется неосвещенный предмет, фигура, какая-то деталь объекта съемки, в то время как глубина кадра будет ярко освещена. В качестве темного переднего плана может быть использована не просто неосвещенная, но темная по окраске деталь, используются и тени, падающие от предметов. Такого рода притемненный передний план в сопоставлении со светлой глубиной и сообщает снимку необходимую пространственность. Подобный световой рисунок часто получается опять-таки при контровом направлении солнечного света, когда деталь переднего плана обращена в сторону аппарата теневой стороной, а глубина высветляется за счет яркого освещения горизонтальных поверхностей (земля, вода и пр.), светлого тона неба и т. д.



Фото 20. *О. Рымжанов.* Трудовая вахта

В цехе завода, изображенного на фото 20 (*О. Рымжанов.* Трудовая вахта), существовала подсветка глубины кадра. Но перспектива здесь построена не только за счет этого, а подчеркнута композиционным решением снимка: на переднем плане оказываются темные массивы оборудования, силуэты людей, и этот дополнительный композиционный элемент становится отправной плоскостью отсчета для оценки постепенного высветления тонов в отдалении.

Это уже не просто воздушная перспектива, а скорее *перспектива тонов, тональная перспектива.* И теперь мы можем заключить, что воздушная перспектива, несомненно, перспектива тональная. Но понятие «тональная перспектива» включает в себя более широкий круг явлений, поскольку она может быть построена даже в отсутствие естественных воздушных дымок. Можно также сказать, что воздушная перспектива есть хотя и очень распространенный, но все же частный случай тональной перспективы.

Воздушная перспектива, как мы теперь знаем, обусловливает также потерю четкости и ясности очертаний предметов по мере их удаления от глаза наблюдателя. Поэтому фотограф нередко прибегает к простому приему специальной ориентировки глубины резко изображаемого пространства. Соответственно выбирается плоскость наводки на резкость и деление диафрагмы, от чего будет

зависеть соотношение по резкости переднего и отдаленного планов, а также и распределение резкости по всей глубине кадра.

Характер спада резкости и степень нерезкости дальнего плана в различных случаях могут быть разными. Так, при съемке портрета дальний план может быть совершенно нерезким, если, конечно, фотограф не ставит задачи показать портретируемого человека в определенной обстановке и если показ этой обстановки не обязателен при изобразительном решении темы. В других случаях, когда окружающая обстановка важна для характеристики человека, как это бывает, например, в производственном портрете, резкость в глубине может теряться лишь в некоторой степени, так, чтобы предметы окружающей обстановки все же оставались узнаваемыми, изображались достаточно ясно. Но в то же время степень резкости предметов должна указывать на их размещение в пространстве, на их отдаленность.

При съемке общих планов, где по смыслу часто бывает одинаково важен показ предметов переднего плана и одновременно глубины, может быть допущена лишь незначительная потеря резкости в отдалении и т. д. Словом, простой технический прием — получение резкого изображения — становится в руках опытного фотографа приемом творческим, одним из средств изобразительного решения кадра.

Несколько подробнее следует остановиться на природе воздушных дымок. Они образуются, как это теперь понятно, вследствие рассеяния света в земной атмосфере, т. е. многократного отражения светового луча от частиц воздуха, от капелек влаги или другой взвеси, находящейся в воздухе. Чем больше этих частиц, чем больше воздух запылен или задымлен, тем сильнее рассеивается свет в воздушной среде, тем плотнее будет воздушная дымка.

Явления воздушной перспективы наблюдаются и в совершенно чистом воздухе, в этом случае дымка образуется в результате рассеяния света при встрече светового луча с молекулами воздуха (молекулярная дымка). Какова окрашенность, цветность этих разнообразных дымок, молекулярной дымки в частности?

Известно, что характер и интенсивность рассеяния света в воздухе зависят от соотношения длины волны падающего света и величины взвешенных в воздухе частиц. В том случае, когда частицы эти очень малы (диаметром не больше 0,1 μ), среда оказывает воздействие лишь на коротковолновую часть спектра, т. е. рассеивает только сине-фиолетовые лучи, вследствие чего молекулярная дымка имеет голубоватую окраску. Этот голубоватый цвет дымки Леонардо да Винчи и считал собственным цветом воздуха. В наши дни молекулярная дымка — редко наблюдаемое явление, с ней можно встретиться, например, в условиях высокогорья, где воздух сух, чист и прозрачен. Вблизи больших населенных пунктов, промышленных предприятий, в сырой местности в воздухе обычно много пыли, дымов или влаги, и здесь возникают дымки другого характера и более плотные, так что эффект тонкой голубоватой молекулярной дымки теряется.

С увеличением размеров взвешенных в воздухе частиц начинают рассеиваться не только коротковолновые лучи, но и лучи других длин волн, в связи с чем меняется и цветность дымки. Она приобретает собственный цвет взвеси — пыли, несгоревших частиц дыма и выглядит коричневатой, бурой или серой.

В природных условиях полей, лесов и пр. наиболее распространены дымки, возникающие при светорассеянии на капельках влаги, в том или ином количестве всегда находящихся в воздухе. Размеры этих частиц могут быть различны в зависимости от количества влаги в воздухе и других асмосферных условий. При их значительных размерах и большом количестве образуются туманы разных плотностей. Дымки этого рода имеют белесоватый или белый (при туманах) цвет.

Цветность дымок следует учитывать при работе со светофильтрами. Голубоватая дымка очень нежна и полностью срезается даже самым легким желтым светофильтром, и тогда дали, мягкие и живописные в натуре, становятся четкими и графичными на снимке, а живописность изображения сменяется сухими линейными очертаниями глубины кадра.

Бурые дымки, образующиеся в запыленном или задымленном воздухе, фиксируются на снимке и при использовании светофильтров. Белые водяные дымки воспроизводятся как при съемке без светофильтров, так и при их использовании. Вместе с тем следует учесть, что оптический и тональный рисунок снимка, в котором воспроизводится воздушная дымка или легкий туман, — мягкий, пластичный. Поэтому использование плотных желтых или оранжевых светофильтров здесь не всегда желательно, так как фильтры делают рисунок изображения тонально более жестким, контрастным, а это противоречит тональной структуре насыщенного воздухом выбранного для съемки пейзажного мотива.

Заметим также, что в ряде случаев, например, при репортажной съемке, задача изображения глубины пространства может отойти на второй план, но было бы неправильным вообще пренебречь ею. Во многих репортажных снимках объект изображается достаточно крупно, рамка кадра при этом очерчивает небольшую площадку, кадр плотно заполняется материалом. Однако и здесь очень важно добиться изобразительного акцента на смысловом центре композиции, и этому может помочь правильная ориентировка резко изображаемого пространства.

Расскажите о технической, изобразительной и композиционной задачах освещения.

Каковы способы и методы светового решения снимка при работе с осветительными приборами и в условиях естественного (натурного) освещения?

Определите понятие «эффект освещения».

Что понимается под тональным решением снимка?

Как складывается тональность снимка в процессе съемки и печати?

Как влияет на тональность снимка характер освещения, светового рисунка?

Как разрабатывается глубина пространства на снимке с помощью тональной перспективы? Каковы ее закономерности?

Воздушные дымки, их природа и влияние на характер фотоизображения.

Заключение

Итак, мы ознакомились с основными принципами композиционного построения фотографического снимка, упорядоченного заполнения материалом съемки картинной плоскости кадра. Что же мы теперь знаем о композиции, в каких аспектах выступает она в творческом процессе создания снимка? Мы установили, что композиция, в глубоком понимании композиционного процесса, — это отнюдь не нахождение чисто внешнего рисунка изображения, соотношений и взаимосвязей отдельных его частей, сопряжение их в некое единое целое, ибо функции композиции не просто конструктивные. Мы определили композицию как одно из важнейших средств реализации идейно-художественного замысла, и, следовательно, ее корни — в этом замысле, в том, *что именно* выражает художник, и еще глубже — в том, *о чем он размышляет, к каким выводам и оценкам стремится подвести зрителя.*

Разумеется, нельзя недооценивать и другую сторону композиции. Это понятие распространяется на изобразительную структуру кадра, архитектоника которого, его геометрическая слаженность дают возможность четко сформулировать авторскую мысль, перевести ее в зрительный ряд. Именно в диалектической взаимосвязи этих двух сторон построения кадра и рождаются законченные и впечатляющие фотографические изображения.

Мы разработали ряд приемов, помогающих композиционному упорядочению рисунка, решению задач конструктивных. Мы знаем теперь, что залог композиционной стройности снимка — четко сформированный смысловой центр кадра, который должен стать также изобразительным его центром. Мы получили представление о некоторых композиционных формах кадра — композициях уравновешенных и неуравновешенных, центральных и диагональных, о построениях ракурсных и перспективных, о ритмических рисунках изображения и ряде других средств и приемов его формирования. Изученные основы композиции экстраполируются на все жанры фотоискусства, претерпевая, разумеется, известные изменения, связанные с жанровыми особенностями снимков. И на этом следует остановиться особо.

Народный художник СССР Е. А. Кибрик чрезвычайно высоко оценивает редкую способность мастеров искусства к собственно композиционному творчеству. Он пишет, что далеко не все они обладают этой «способностью к сочинению, т. е. к изображению того, чего нет перед глазами художника, что существует лишь в его творческом воображении». Далее Е. А. Кибрик рассуждает так: «Наиболее распространенный тип художественной одаренности — это способность к изображению видимого мира, того, что находится у художника перед глазами в данный момент, и к передаче

именно этим путем своего отношения к жизни, к людям, к природе, к вещам. Гораздо реже встречается композиционное дарование, т. е. способность к творческому воображению, к фантазии...» А для этого, развивает свою мысль Е. А. Кибрик, «необходимо, чтобы это был человек с развитым умом, горячим сердцем, человек, способный глубоко и самостоятельно мыслить» [1].

Эти интересные рассуждения могут быть экстраполированы на фотографию, поскольку в идейно-художественных задачах, в *принципах* творчества у художника и мастера фотографии много общего. Но еще больше здесь различий, обусловленных спецификой столь разных видов искусства. Различия эти сказываются прежде всего в методике работы. Художник-живописец, например, может полностью довериться натуре, писать свою картину «с натуры», но в других случаях он «сочиняет» свою картину, изучая и собирая материал в эскизах, этюдах, на основе которых свободно компонует полотно.

Творчество фотографа проходит в особых обстоятельствах, специфика его искусства такова, что он *всегда* изображает только тот материал, который в момент съемки находится в поле зрения объектива фотоаппарата и охватывается углом его зрения. Этот материал на снимке будет воспроизведен в тех соотношениях частей, в которых он существовал в предметном пространстве. Из этого общего положения есть исключения — различные виды комбинированных съемок, активная доработка рисунка изображения в позитивном процессе и пр. Но в этом положении — суть всех основных видов фотографирования.

Таким образом, для фотографа становится возможной как будто бы лишь единственная форма одаренности, которую Е. А. Кибрик называет способностью к изображению видимого мира, того, что находится у художника перед глазами в данный момент, и к передаче именно этим путем своего отношения к жизни, к людям, к природе, к вещам. Но это не так. Прямой выход на жизненный материал в фотографии означает как раз *острую необходимость именно в композиционном творчестве,* которое одно только и дает возможность уйти от примитивной фиксации решительно всего, что попадает в поле зрения объектива и будет воспроизведено на снимке с протокольной точностью, с натуралистическими подробностями, если только не вмешается творческая фантазия фотографа, его своеобразное художественное воображение. Они-то и дадут ему богатейшую возможность найти, а в особом смысле слова и «сочинить» его фотографию, создать ее из подвижного, меняющегося, трудно уловимого жизненного материала, кипящего, текущего, формирующегося и распадающегося и в действительности, и в рамке видоискателя или матового стекла фотоаппарата.

---

[1] О композиции. Сб. статей. М., 1959, с. 38—39.

Вот почему нередко несколько фотографов, фоторепортеров, снимающих один и тот же событийный материал, а иногда даже и находящихся почти рядом, невдалеке друг от друга, получают весьма различные результаты! Сказываются разные типы их дарований. Кто-то обладает способностью лишь впрямую откликнуться на то, что предлагает ему жизнь в данный момент, в данном фрагменте пространства. А другой одарен творческой фантазией, воображением и, как говорит Е. А. Кибрик, «горячим сердцем, способностью глубоко и самостоятельно мыслить». Он уже не довольствуется только тем, что автоматически вбирает в поле своего зрения объектив, когда он вскинул фотоаппарат и направил его на объект, что в готовом виде дарует ему действительность. Он ищет, отыскивает в ней те неповторимые ситуации и мгновения, которые дают ему возможность «высказаться», проявить свою точку зрения, выразить свою мысль, раскрыть смысл происходящего во всей полноте, силе, значении. Он активно формирует изображение на картинной плоскости, он занят именно *композиционным творчеством* в глубоком понимании смысла этого процесса.

Разумеется, это особое, специфическое композиционное творчество, иное, чем у художника-живописца, свойственное только фотографии. Его нужно понять, по достоинству оценить и принять в его формах, как была в свое время (и еще не такое давнее) понята, оценена и принята в семью искусств фотография.

Многоплановое и неоднородное фотоискусство в своих классических жанрах дает нам примеры композиционного творчества, довольно близко подходящего к его типическим формам. Таким мы встречаем его, например, в классических жанрах натюрморта и студийного портрета: здесь нередко все «сочинено», построено, сформировано в предметном пространстве с расчетом на точку съемки и формат картинной плоскости.

Натюрморт, как известно, в фотоискусстве — один из самостоятельных жанров. У него свои задачи, свой круг тем и сюжетов, присущие ему выразительность и образность художественного языка. Нередко его задачей становится воспроизведение в возможно более изящной форме предметов быта, прикладного искусства и пр. Снимки такого рода дают возможность автору блеснуть своим изобразительным мастерством и радуют зрителя выразительностью, поэтичностью изображения, мастерской передачей объемной формы, фактуры, цветов предметов, лаконизмом композиционного решения, четкостью светового и тонального рисунка, тонкостью колористических находок.

Но средствами натюрморта решаются и более сложные художественные задачи, снимки этого жанра нередко становятся своеобразными картинами человеческой жизни, живут отраженной жизнью людей. В этих случаях решение изобразительных задач приобретает особую конкретность, поскольку на снимках не просто изображаются предметы как таковые, а разрабатывается тема, передается среда, обстановка, настроение. И вот уже композиция

в жанре натюрморта становится новеллой, зарисовкой, небольшим изящным рассказом о человеке. Теперь это не просто изображения предметов как таковых, а изображения поэтические, символические, ассоциативные.

В этом жанре фотоискусства объект съемки формируется в предметном пространстве, именно здесь закладываются композиционные соотношения предметов и отрабатывается заполнение картинной плоскости. А поскольку сюжеты такого рода снимков прочно связываются с обстановкой и временем, в которых возникает данная «предметная ситуация», в натюрморте особенно точной должна быть работа над световым рисунком кадра, который возникает как следствие принятого за основу реального светового эффекта. Нередко и сам источник света — настольная лампа, свеча, окно, из которого падает солнечный луч, — виден в кадре и становится одним из элементов общей его композиции.

С жанром натюрморта смыкается один из разделов прикладной фотографии — фотография рекламная. Весьма часто она базируется именно на предметных композициях, которые в этом разделе приобретают особый лаконизм, стиль рекламного плаката. От натюрморта здесь остается и даже усиливается требование воспроизведения предметов в их действительном виде и назначении, со всеми свойственными им характеристиками — объемами, контурами, фактурами, цветами, поскольку изображенные изделия — предметы быта, прикладных искусств, украшения и пр. — продвигаются с помощью рекламы к потребителю, представляются «в их лучшем виде».

Задача рекламной фотографии — привлечение внимания потребителя к изображенной на снимке продукции. Отсюда появляются броскость изобразительных структур, привлекательность, красота плаката, оригинальность и своеобразие композиционного рисунка, для чего необходима особая изобретательность фотографа. Рекламная фотография — это тот вид прикладной фотографии, который требует от фотографа не только безусловного блеска его технического мастерства, но и своеобразной творческой одаренности, чувства композиции, цвета, особо развитого творческого воображения, хорошего художественного вкуса.

Как и в жанре натюрморта, композиция рекламного снимка закладывается в предметном пространстве, разрабатывается в кадровом окне съемочного аппарата, но завершается нередко уже в процессе позитивном. Позитивный процесс здесь активизирован, как ни в каком другом виде фотографии; сложные формы печати, дорисовки, использование светофильтров, печать с нескольких негативов и пр. — органичные для рекламной фотографии приемы и средства формирования изображения.

Таким образом, композиционное творчество осуществляется здесь как бы в три этапа: формирование объекта съемки в предметном пространстве, компоновка кадра по кадровому окну съемочного аппарата, завершение композиционного замысла в процессе печати снимка.

Композиционное творчество в жанре портрета связано с особенностями той разновидности портретного снимка, к которой относится данная конкретная фотография, так как в современном фотоискусстве существует много разнообразных форм портретуры.

Возникший на заре искусства фотографии, близкий к живописному, станковый портрет сохранился и до наших дней. Разумеется, он претерпел немалые изменения, стал более живым, динамичным, приобрел современную стилистику изобразительных структур. Несомненно, на студийном портрете сказалось и общее развитие искусства фотографии в целом, и репортажного направления фотографии в частности. Именно репортаж дал образцы наполненных жизнью, динамичных снимков, в том числе и портретных. А жанры в искусстве развиваются и совершенствуются не изолированно друг от друга, а взаимообогащаясь, влияя один на другой новыми находками и достижениями.

Формы композиционного творчества в станковом студийном портрете близки к формам так называемой «постановочной» фотографии, сближаются с ней и по методике работы, поскольку и здесь значительная часть творческого процесса переносится в предметное пространство: портретируемому человеку подсказывается поза, отрабатывается жест, задается направление поворота головы и взгляда, могут быть уточнены детали костюма, обстановки, привлечен реквизит и пр. Все эти уточнения общего композиционного рисунка проецируются объективом фотоаппарата на его матовое стекло (или видны в видоискателе), где и складывается в окончательном виде архитектоника кадра. И вот уже «портреты заговорили» и становятся биографической повестью о человеке.

Но есть в фотографии и другая своеобразная форма портрета, многое взявшая от журналистской практики 30-х годов. Такой портрет снимался в реальной обстановке, наполнялся атмосферой места действия. Но снимаемый человек от реального действия, как правило, отключался. Среда, окружение становились активным фоном, человек же снимался так, как разрабатывался студийный портрет и его композиция. По отношению к месту действия это был репортаж, по отношению к снимаемому человеку — работа в привычных для того времени формах создания портретного снимка. Это была некая переходная структура, уход от студийного портрета и направление на портрет репортажный, который лишь позже определился как самостоятельный вид фотографического портрета.

И этот вид портрета сохранился в современной фотографии. Изобразительный строй помогает здесь более полно охарактеризовать героя, рассказать о его профессии, о привычной обстановке его жизни, труда, творчества. Процесс съемки здесь обнажен, человек подготовлен к ней специально. Но такое организованное действие не подменяет реальный процесс, и потому такие портреты вполне правдивы, не выдаются за моментальные, сделанные непосредственно в ходе события. Нередко здесь появляются психологические аспекты, связь со временем, известный историзм.

Наконец, форма самая современная — портрет чисто репортаж-

ный, снятый в реальной обстановке, портрет как крупный план героя события или другого действующего лица. Такой портрет — форма чрезвычайно емкая: сохраняя всю психологическую глубину портретного жанра, он одновременно насыщается действенностью фоторепортажа; повествуя о нашем современнике, он рассказывает и о его славных делах. Содержание здесь остается обычным для портретного жанра. Методика композиционного творчества целиком идет от фоторепортажа. Иначе говоря, композиция кадра разрабатывается исключительно на картинной плоскости матового стекла или в видоискателе съемочного аппарата. Здесь просто невозможно вмешательство в предметное пространство, в течение события. Поэтому и стилистика изобразительных решений такого портрета также тяготеет к репортажным формам.

Но вот еще одна разновидность портретного жанра — так называемый «бытовой портрет», портрет, выполняемый фотографами-профессионалами по заказу. Каков он сегодня? Каков здесь характер композиционного творчества?

Известно, что в основном это портрет студийный, снимаемый в ателье. Однако заметна тенденция расширения пространственных возможностей современного профессионального портретного жанра. Действительно, ничто не мешает «бытовому портрету» покинуть замкнутое пространство съемочного павильона и выйти в реальную среду — в цех завода или мастерскую художника, в спортивный зал или на лоно природы. Портрет может реализоваться и в событийном материале, стать портретом репортажным. Современное состояние фотографической техники — удобные в обращении аппараты, светосильная просветленная оптика, негативные материалы высокой светочувствительности и достаточной широты снимают с фотографа всякие ограничения в выборе места и условий съемки. Разумеется, такое расширение рамок профессионального портрета потребует большей подготовленности, свободного владения всем арсеналом технических и изобразительных средств фотографии. Современный «бытовой портрет» разнообразен. Но можно с уверенностью сказать, что портрет, снимаемый в ателье и студиях, не потеряет своего ведущего значения в бытовой фотографии. Сюда заказчик обращается чаще всего.

Если оставить в стороне поточную продукцию, имеющую узко утилитарное значение (снимки для документов и других чисто бытовых целей), и сосредоточить внимание на портретных работах, выполняющих функции изображений образных, художественных, то легко заметить, как изменился к лучшему павильонный портрет за последнее десятилетие. Все меньше здесь стандарта, «штампованной» продукции. Все разнообразнее композиционные формы и световые разработки. В практику профессионального портретиста прочно вошла цветная фотография, в лучших образцах цветного портрета появились интересные колористические решения. Снимки становятся все более динамичными. Убедительный материал для этих выводов дают выставки профессиональной фото-

графии, всегда проходящие с большим успехом, вызывающие большой интерес зрителей.

Какие же особенности приобретает композиционное творчество в этом разделе фотографии? Оно, несомненно, имеет свои отличительные черты.

Понятна вся сложность художественной деятельности фотографа-портретиста, работающего на заказчика. Ему, кроме всего прочего, приходится учитывать требования заказчика, который часто приходит в ателье не столько за правдивой, выполненной с подлинным художественным вкусом фотографией, сколько за «красивой» фотокарточкой. Причем представления заказчика о красоте порой бывают весьма своеобразными!

Формируя свой кадр, отыскивая его композиционные формы, световой рисунок и пр., фотограф активно работает в предметном пространстве — отыскивает для снимаемого человека позу, уточняет положение рук, направление взгляда. Нередко в кадр вводятся предметы обстановки, реквизит, и каждому предмету определяется соответствующее место в пространстве перед объективом и на картинной плоскости, в кадре.

В центре внимания фотографа здесь — человек, работать приходится с человеком, и потому эту работу порой называют «режиссурой», от наиболее требовательных к себе фотографов-профессионалов можно услышать даже пожелание овладеть профессией режиссера, получить специальное образование. Понятно, что́ рождает эти желания. Как ни назови такую работу — режиссурой или специфическим для портретной фотографии композиционным творчеством, — ясно одно: работа эта тонкая, требующая такта, художественного вкуса, школы, определенной методики работы с человеком. И, конечно, постижения его характера, как бы коротко ни было знакомство фотографа с портретируемым человеком. Ведь во всех творческих поисках решения портрета необходимо идти от индивидуальности, неповторимого характера и его особенностей, не навязывая человеку несвойственной ему позы, случайного жеста, стандартной улыбки. Да, эту тонкую работу действительно можно оценить как своеобразную режиссуру, требующую и глубокого понимания материала, и творческого воображения.

Но подлинным феноменом в области композиционного творчества стал особый вид фотографии — фоторепортаж. Можно даже сказать, что специфические особенности композиционного творчества в области фотографии во всей их глубине и неповторимости раскрылись именно тогда, когда фотографические изображения нашли выход в журналистику, когда в поле зрения объектива попал материал, впрямую связанный с узловыми проблемами и событиями современной общественной жизни. Появилась совершенно новая фигура — фоторепортер, фотожурналист, устремившийся на самый передний край жизни, в самые горячие ее точки.

Поначалу в фоторепортаже все казалось простым и ясным, это был оперативный способ доставления сведений о происходящих событиях, он обладал силой неоспоримой документальности (раз

сято — значит было!) и вскоре стал незаменимым средством массовой информации. Фоторепортеры прекрасно поняли, оценили и взяли на вооружение эту способность фотографии документировать события, запечатлевать и сохранять для поколений мгновения быстротекущего времени, каждое из которых (если они, конечно, отобраны остро и наблюдательно) — материал и повод для создания запоминающейся картины действительности, а порой — и масштабного, социально значимого полотна. Так, творческим трудом советских фоторепортеров создана грандиозная панорама героических свершений современности, в их работах, прошедших испытание временем, как бы оживает далекое прошлое. Они не только зафиксировали на снимках, но и поэтически воспели коренные социальные преобразования, которые принесла стране Великая Октябрьская социалистическая революция. Останутся в веках исторические фотодокументы, рассказывающие поколениям о великом Ленине и его соратниках, о первых годах становления молодого многонационального государства. Расцвет промышленности и сельского хозяйства, герои первых пятилеток; суровые дни Великой Отечественной войны и ее герои, поля сражений и всемирно-историческая победа над гитлеровским фашизмом; международные связи Советского Союза и осуществление Программы мира; главные стройки одиннадцатой пятилетки и пафос созидательного труда нашего народа, претворяющего в жизнь исторические решения XXVI съезда КПСС; научные открытия и завоевание космоса; развитие культуры и искусства... Можно было бы бесконечно перечислять темы и сюжеты работ, репортажей, фотоочерков, созданных советскими мастерами и репортерами. Их недаром называют летописцами эпохи, они действительно создают поразительную по своей образной силе фотолетопись, ведут хронику жизни планеты.

Темы и сюжеты фоторепортажей рождаются самой жизнью, и все, чем она искрится и сверкает в свободной стране свободных народов, есть главное содержание творчества в фоторепортаже. Оно посвящено Человеку, строителю коммунизма, оно отмечено высшим гуманизмом — глубоким уважением к человеку-гражданину, человеку-творцу. Многие советские фоторепортеры повествуют о герое нашего времени — рабочем классе, человеке труда, богатство духовного мира которого раскрывается в красоте его дел.

Фоторепортаж в таком его аспекте существует в современной фотографии как чрезвычайно развитый ее раздел, без него сегодня не обходится ни одна полоса газеты, ни одно периодическое издание. Конечно, все это — прежде всего документы. Но следует обратить внимание на то, как поэтична эта документальность! Сегодня к публицистическому, информационному фоторепортажу все чаще относят понятия, которые, казалось бы, не могут быть прямо отнесены к документу, к фактографии: *образная* сила фоторепортажа, «поэтика документальности»... и это отнюдь не случайность. Эти понятия и оценки вызывает изменившаяся структура фоторепортажа: на определенном этапе своего развития он потерял при-



Фото 21. *В. Мастюков.* У Вечного огня

вычную однозначность и стал явлением бинарным; возникли сложные пересечения на линиях фотожурналистика — фотоискусство и документальный снимок — художественная фотография. Как возник этот феномен, так четко проступающий во многих современных репортажных снимках, в работе В. Мастюкова «У Вечного огня» в частности (фото 21)?

Возможности публицистики *образной*, такой, которая может дать глубокое исследование и познание жизни, ведет к обобщениям, типизации, отображает духовный мир человека и способна в конце концов создать модель человеческой личности — художественный образ, были заложены в фоторепортаже изначально. Они не сразу были осознаны. Мешали традиционные взгляды на фотоискусство, которое поначалу соизмерялось с содержанием, формой, жанрами и эстетикой живописи. Какое-то время движение фоторепортажа ограничивала несовершенная фотографическая техника, сковывавшая творческий процесс. Да и сам опыт творчества в этих новых жанровых структурах был еще недостаточен.

Но время показало, что многие снимки, сделанные когда-то как оперативно-репортажные, чисто информационные, спустя годы словно просветляются и, становясь страницами истории, вместе с тем обретают вторую жизнь: сквозь время в них проступают образность, поэтичность, само время и его люди, они живут теперь как образы-характеры, с присущей им силой обобщения, они глубоко эмоциональны, волнуют зрителя. Из мира фактов возникает мир поэзии, великая сила подлинного искусства.

Разумеется, такое превращение претерпевают далеко не все снимки, но лишь те, где было заложено художественное начало, которое и позволяет «явлению засветиться сущностью» и «документу обратиться в образ». «Художественное начало» — это, понятно, не просто изобретательность автора в создании затейливой архитектоники снимка, не чисто внешняя его отточенность. Оно — категория глубинная, касается смысла творчества, формы познания действительности и формы выступающего в таком творческом процессе общественного сознания. В то же время подлинному искусству непременно присуща особая изобразительная трактовка материала действительности, а не прямой его перенос на снимок, т. е. активная изобретательная форма, находящаяся в прочной диалектической взаимосвязи с содержанием.

И вот этой-то внешней выразительности недоставало многим репортажным снимкам ранней поры. Несомненно, это тоже тормозило их выход в сферу искусства, и не потому ли их там так долго не замечали? Время придало особую ценность ярким страницам давно прошедших дней, событиям, запечатленным на снимках и нередко имеющим значение историческое. И сегодня мы ощущаем поэзию далекого прошлого независимо от того, что форма этого повествования чаще всего предельно проста и на художественность *изобразительного решения* снимок не претендует.

Здесь мы вплотную подошли к проблеме специфики композиционного творчества в фоторепортаже, к особому характеру «сочини-

тельской деятельности» фоторепортера и «выстроенности» его картин, которые, собственно, и названы-то так быть не могут! Здесь необходима иная, собственно фотографическая терминология, которой у нас пока еще нет вследствие молодости теории фотографического творчества.

«Сочинительство» и «создание картины» здесь идут в рамках реально существующего материала и рождаются в его сфере, как результат полного слияния материала, проникновения автора в суть происходящего, осмысления этого материала по ходу развития события, авторской позиции и профессиональной вооруженности фотографа. Все это вместе взятое и дает ключ к композиционному разрешению темы, сюжета в глубинном понимании этого сложного творческого процесса.

В фоторепортаже язык фотоискусства получил дальнейшее и весьма энергичное развитие: в наши дни активно совершенствуется внешняя выразительность репортажных снимков, что делает их особенно яркими, увлекательными. Изобразительный ряд и его разработка здесь опять-таки особенные, свойственные репортажу: формы фотоизображения не абстрагируются от форм самой жизни; но в то же время материал дается в авторской изобразительной трактовке. Теперь уже и в этом разделе фотографии, наиболее сложном с точки зрения композиционной разработки кадра, изображения не повторяют материала действительности с холодным равнодушием зеркала, находя для него и композиционные формы, и световую палитру.

Таким разнообразным предстает перед нами сегодня композиционное творчество в современной фотографии, в ее классических и новейших жанрах.

Список рекомендуемой литературы

Александров А., Шайхет А. Аркадий Шайхет / Из серии монографий «Мастера советского фотоискусства». — М.: Плаиета, 1973.

Бальтерманц Дмитрий. Избраииые фотографии. Фотоальбом. Текст Василия Пескова. — М.: Планета, 1977.

Волков-Ланнит Л. Борис Игнатович / Из серии «Мастера советского искусства». — М.: Планета, 1973.

Волков-Ланнит Л. Искусство фоторепортера. 2-е изд.— М.: Искусство, 1974.

Волков-Ланнит Л. История пишется объективом. — М.: Планета, 1971.

Генде-Роте Валерий. Фотографии. Фотоальбом. Текст Г. Оганова. — М.: Планета, 1980.

Дыко Л. Беседы о фотомастерстве. 2-е изд. — М.: Искусство, 1977.

Дыко Л. Борис Кудояров/Из серии «Мастера советского фотоискусства». — М.: Плаиета, 1975.

Дыко Л., Головня А. Фотокомпозиция. 2-е изд. — М.: Искусство, 1962.

Дыко Л., Иофис Е. Фотография, ее техиика и искусство. — М.: Искусство, 1970.

Краткий справочник фотолюбителя. — М.: Искусство, 1982.

Морозов С. Искусство видеть. Очерки из истории фотографии стран мира. — М.: Искусство, 1963.

Морозов С. Русская художествениая фотография. — М.: Искусство, 1960.

Морозов С. Советская художественная фотография. — М.: Искусство, 1961.

Наппельбаум М. С. От ремесла к искусству. — М.: Искусство, 1958.

Советская фотография 1917—1940 гг. — Лейпциг: Фотокиноферлаг, 1980.

Фельдман Я., Курский Л. Техника и технология фотосъемки. — М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981.

Фомин А. Светопись Н. И. Свищева-Паоло. — М.: Искусство, 1964.

Фотокинотехника. Энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981.

Оглавление

Лидия Павловна Дыко

Основы композиции в фотографии

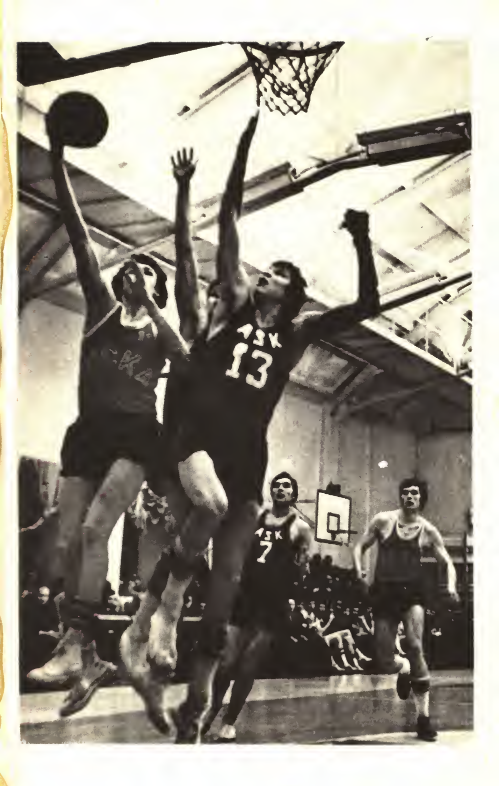
Зав. редакцией *Э. С. Котляр*
Редактор *Т. Н. Маннина*
Младший редактор *Л. К. Баулина*
Художник *Ю. Н. Зеленков*
Художественный редактор *С. Г. Абелин*
Техн. редактор *Т. Д. Гарина*
Корректор *В. В. Кожуткина*

ИБ № 3147

Изд. № ППМ-1025. Сдано в набор 21.04.83. Подп. в печать 09.09.83. Т-18630. Формат $60\times90^{1}/_{16}$. Бум. тип. № 2. Гаринтура литературная. Печать высокая. Объем 8,5 усл. печ. л. 9 усл. кр.-отт. 9,58 уч.-изд. л. Тираж 75 000 экз. Зак. № 346. Цена 25 коп.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.


ASK
13
ASK
7


25 коп.